



Textos:

- © Claude Esteban. Cortesía de Christine Jouishomme
- © Miguel Fernández-Braso
- © Pablo Palazuelo. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo
- © José Rodríguez-Spiteri Palazuelo
- © Alfonso de la Torre
- © José Miguel Ullán
- © José Antonio Vázquez

Transcripciones:

Rosa Juanes

Fotografías:

Columna Villarroya
Fundación Pablo Palazuelo
Julio César
Elsworth Kelly
Pablo Linés

EXPOSICIÓN

Comisario:

Alfonso de la Torre

Seguros:

XXXXXXX

Transporte y montaje:

Casares

CATÁLOGO

Edición:

Galería de arte FERNÁNDEZ-BRASO

Diseño y maquetación:

S&N y NAT

Fotmecánica e impresión:

Industrias Gráficas Caro

Agradecimientos

Galería La Aurora
Galería Pilar Serra
Hermanas Lagunas
Fundación Azcona
Fundación Pablo Palazuelo
Haz Comunicación

Fernández-Braso
G A L E R I A D E A R T E

PALAZUELO
la línea que sueña

Diciembre 2011 / Febrero 2012

Villanueva 30 - 28001 Madrid
91 575 04 27 - 91 575 98 17
www.galeriafernandez-braso.com
info@galeriafernandez-braso.com



PALAZUELO



CUARENTA AÑOS DESPUÉS

Miguel Fernández-Braso

No se si habrá mejor modo de celebrar mis cuarenta años de profesión, de dedicación al mundo de las artes plásticas, que inaugurando un nuevo espacio. Para mí, el definitivo. Y además iniciarlo bajo la advocación de Pablo Palazuelo, con quien colaboré en diversas publicaciones y me unió una entrañable amistad.

No es azar, es una señal de ruta: la nueva galería Fernández-Braso se inaugura con un artista español, internacionalmente reconocido, con el prestigio de una obra plena, rica en su diversidad, que no supo de concesiones ni atajos comerciales.

Este comienzo nos marcará una exigencia, una propuesta de rigor en la nueva andadura. Nuestra posición será ecléctica, abierta, pero subiendo en lo posible los niveles de calidad.

La galería no nace ahora, alumbró hace cuarenta años con la modestia de una librería-galería en la calle Tutor de Madrid. Así concebí Rayuela, que luego se trasladó —y ahí sigue— a la calle Claudio Coello, dirigida con tesón y talento por Carmen Muro hasta hace poco, y ahora por nuestros hijos.

Mi dedicación especial estuvo en la escritura, en las ediciones de libros de arte y en la fundación y dirección de la revista "Guadalimar", editada durante veintisiete años.

Como director de galería de arte he desarrollado mi labor más personal en el espacio de Juan Gris. Esta galería en la calle madrileña de Villanueva ha sido mi lugar de trabajo desde hace treinta y un años, con la colaboración excepcional de mi hijo David, que ahora dirigirá el nuevo espacio en la misma calle Villanueva, en el número 30, donde trabajarán también sus hermanos Miguel y Manuel, que igualmente han demostrado ya sus cualidades profesionales. Los tres son el presente y el futuro. Suelo decir, en privado, que mis obras selectas son mis hijos. Sin olvidar a la pequeña: Ana María.

Esta síntesis de una vida quiere ser un prólogo —quizá excesivamente personal- para abrir una nueva aventura artística en esta época de quietud y de pesimismo, que hay que luchar para que no sea contagioso. La galería Fernández-Braso es nueva y a la vez antigua. No ha surgido de la nada, de un capricho de otoño. Es como un árbol que se ha trasplantado con raíces vigorosas. Se podará lo viejo y marchito y, ahora, con abono natural y riegos suficientes, esperemos que le broten nuevas hojas, ramas potentes y frutos deseados.

Bastantes cosas me hubiera gustado que hubieran sido distintas, pero como dice Antonio Muñoz Molina “el pasado no se corrige, ni en los libros ni en la vida”. Es evidente que la energía debe concentrarse en lo nuevo, en el presente sucesivo que nos toque vivir.

Lo ideal sería compaginar la “sabiduría” de la experiencia y la frescura de la juventud. Los mayores dudamos de casi todo. Los jóvenes tienen, a veces, firmezas arrolladoras. Javier Marías ha escrito recientemente que a medida que uno va cumpliendo años, “no es raro descubrir que sus certezas menguan, lejos de crecer”.

Estar rodeado de libros y obras de arte es lo que uno quisiera para el resto de la vida. Y es lo que consigue el nuevo espacio. Tiene, en su interior, cierta intimidad de sala de estar casera. “Con la edad —decía Georges Braque-, el arte y la vida no son sino una sola cosa”.

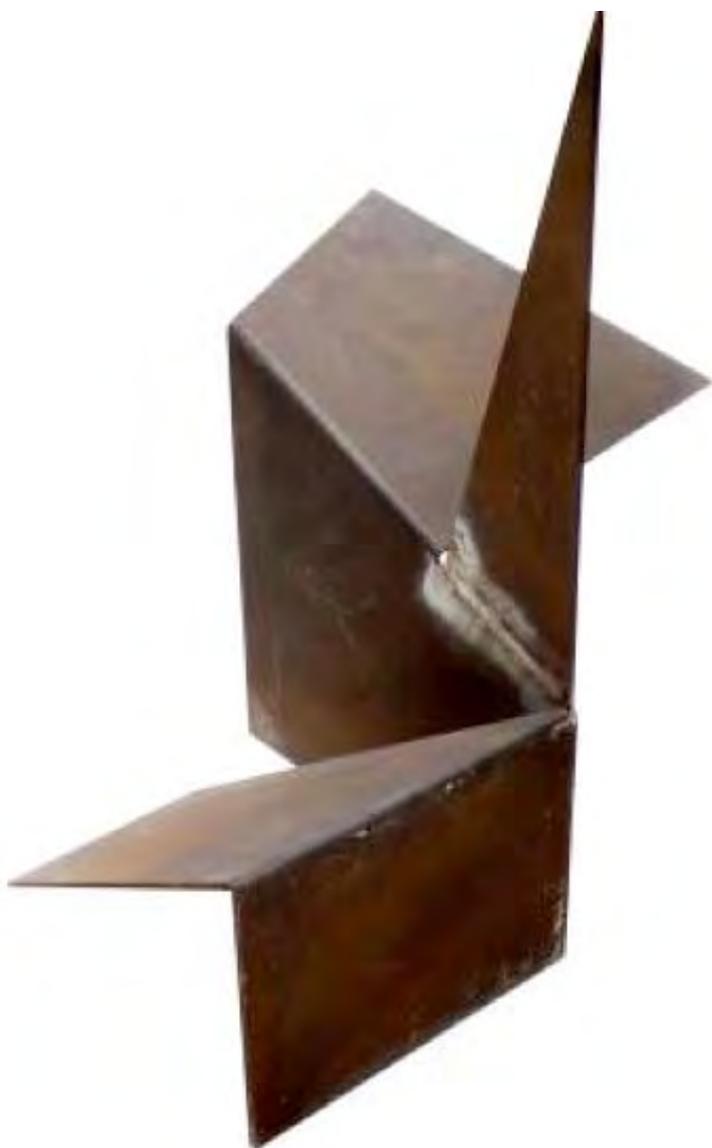
No quiero terminar este breve desahogo sin dar las gracias a la Fundación Pablo Palazuelo, en la persona de su presidente Jose Rodríguez-Spiteri Palazuelo, por su desinteresada y generosa colaboración. Y a Alfonso de la Torre, que ha comisariado esta exposición con minucioso talento.

Gratitud también al arquitecto y amigo Jose Antonio Vázquez, que ha creado un espacio singular, mimado al milímetro, dejando constancia de su imaginación y conjugando lo minimal con lo cálido y confortable. Ha contado con la colaboración de Enrique de Santiago (ambos de Estudio Nómada), que ha impregnado su personalidad en el interiorismo.

Gratitud a Nuria Coll, aparejadora imprescindible, y a Salvador Gallardo, de la constructora Stuyco, y a todos sus colaboradores, especialmente a Gonzalo Martínez y Javier Ocaña. También a los hermanos Chinín, por la espléndida carpintería. Y a Javier Martín, de Años Luz, y a Miguel Ángel Estevez, de Bricovolt. Y a Comarpi: Manuel Franco y José Bosch —Pepe El Rubio- han construido en granito la entrada de la galería, que es una verdadera escultura. Sin olvidarme —imposible- de los consejos y puntualizaciones del pintor Paco Sebastián Nicolau, que pone el acento en lo aparentemente concluido.

Se inaugura el nuevo espacio y tengo la contradictoria y desasosegante sensación de un primerizo que entra en un estadio desconocido, algo misterioso que hay que descubrir. Pienso, por otro lado, que esto es la vida: indagar, ensayar, intentar... “La vejez es falta de curiosidad”, me decía el maestro Azorín.

Jamás hay que retirarse. El ejemplo nos lo dio Palazuelo, activo y entregado a su arte hasta los casi noventa y un años. Que su nombre nos sirva de santo y seña y nos proporcione energía y ganas de trabajar y vivir.



INACABADA, 1987
Acero cortén
85 x 80 x 48 cm

José Rodríguez-Spiteri Palazuelo
Presidente de la Fundación "Pablo Palazuelo"

Hace unos meses Miguel Fernández-Braso me propuso la posibilidad de inaugurar su nueva galería de arte en la calle Villanueva con una exposición dedicada a Pablo Palazuelo. Sin duda en este generoso proyecto juega un papel muy importante el peso del recuerdo. Aquellos años, a comienzos de los setenta, cuando Pablo Palazuelo, recién regresado a Madrid después de 20 años en París, colabora con Fernández-Braso en la mítica "Guadalimar".

Los herederos de Pablo Palazuelo, representados en la fundación que lleva su nombre, no podemos dejar de sentirnos solidarios con el nacimiento de esta nueva galería de la familia Fernández-Braso y deseamos que este magnífico proyecto tenga un gran éxito.

Estamos ante una selección de obras de Palazuelo realizada por Alfonso de la Torre con el excelente criterio con el que siempre aborda estas tareas.

Estas obras reflejan muy bien el lento, reflexivo, incluso tortuoso proceso de trabajo de Palazuelo. Para él, el artista no crea de la nada, descubre, desvela formas que nunca son definitivas y que a su vez nacen de la transformación de otras formas, geometrías cargadas de energía con un poder de expansión infinito y donde el color es también forma y vibración de la energía.

Finalmente, hago extensivo el agradecimiento de la Fundación "Pablo Palazuelo" a la familia Fernández-Braso y a todos los que han contribuido a la realización de este proyecto.



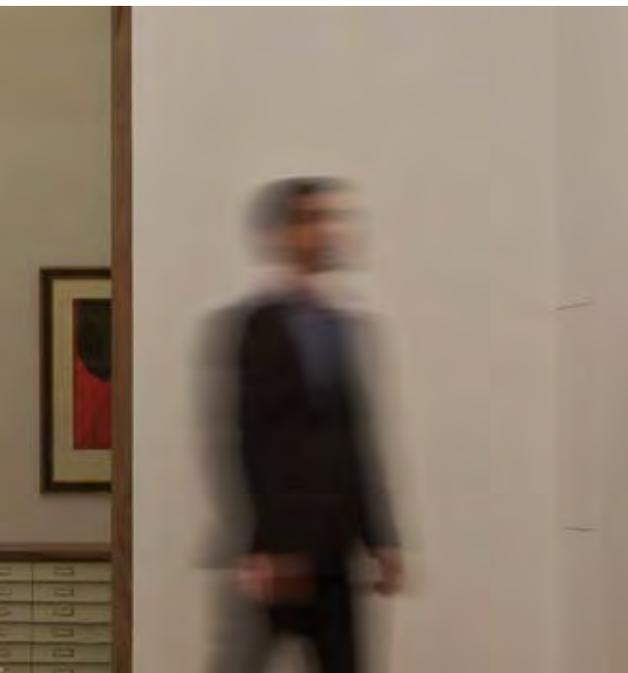
LA GALERÍA

José Antonio Vázquez Martín, Arquitecto-Estudio Nómada

Cualquier proyecto supone, en el momento del arranque, un cierto desafío. Una tremenda incógnita, porque son tantos los condicionantes y componentes a tener en cuenta, que los primeros momentos de acercamiento suelen resultar frustrantes y tensos. Cuanto más compleja es la ecuación y más son las incógnitas a despejar, más sencillas tienen que ser las respuestas.

Aquí, se trataba de resolver un local de proporción sensiblemente cuadrada, con un desnivel respecto a la rasante de la calle, y una fachada inadecuada y fuera de contexto, en el que encajar las necesidades de una galería de arte con cuarenta años de ejercicio y unas exigencias funcionales en proporción a su experiencia.

En lo referente a la atmósfera que debía identificar este espacio, era preciso conseguir un carácter cálido, elegante y contemporáneo, que equilibrase los contenidos, para dar como resultado un ambiente acogedor y sereno, casi de escala doméstica.



Partiendo de las anteriores bases, la solución resuelve, conjugando de modo simple muy pocos elementos, varias de las prestaciones planteadas como requisitos.

A fin de potenciar la sensación espacial, las diferentes salas se concatenan una con otra, a través de una enfilada que enlaza en diagonal, desde la puerta de entrada, con el fondo del local, dilatando, así, la profundidad del local. Esta conexión de espacios no es sólo visual, sino también funcional, puesto que la organización de las diferentes áreas operativas se traza de manera circular, en torno al almacén, centro estratégico de la galería.

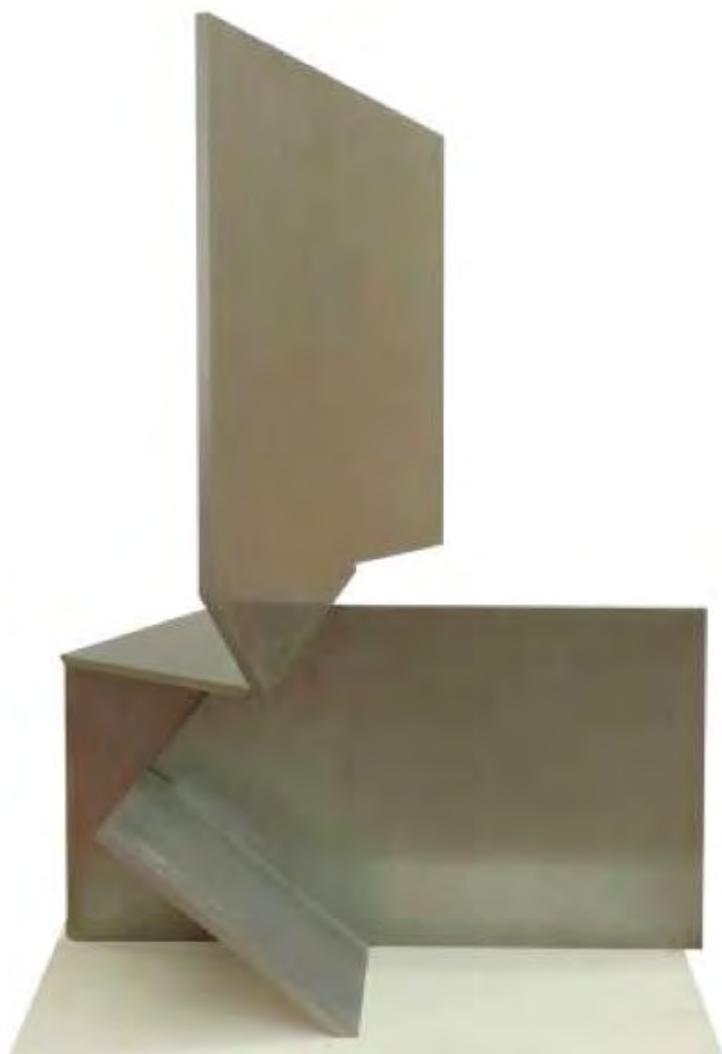
La diferencia de cota entre la acera y el local se convierte en el pretexto para, cumpliendo el requerimiento de la accesibilidad, disponer una rampa tallada por peldaños, de la que resulta un elemento que permite salvar el desnivel a dos velocidades: rápida y directamente a través de la escalera, o solemne y pausadamente descendiendo por la pendiente. Su estereotomía, ejecutada en granito flameado, busca reforzar su solidez a través de un despiece casi ciclópeo.

Hacia la calle, la fachada se somete, de forma voluntaria, a la del edificio, y recupera, desde un completo respeto, los ejes y materiales que conformaron la imagen originaria del inmueble. Sin afán de crítica, la composición se somete a la traza y elementos constructivos preexistentes, para formar una unidad con el todo.

Dentro, la pisada del pavimento de roble natural, en tabla ancha, la carpintería en nogal, ejecutada con manos artesanas, y los elementos decorativos, que se integran en la arquitectura como parte inseparable y concebidos unitariamente, incrementan, si cabe, la sensación de que al entrar en su galería de arte, la familia Fernández-Braso nos abre, como el mejor anfitrión, las puertas de su casa.







LAUDA VIII, 1987
Acero pulido
75 x 63 x 56 cm

Querido Esteban,

Como recordarás, en otra parte he dicho, y por supuesto no es la primera vez que se dice, que la naturaleza se contempla a sí misma a través de la VISION del artista y es así transfigurada a imagen del alma que la transfigura. Yo siento y veo que es así. ¿Ingenuidad? ¿Alucinación? ¿Y no sé qué más...? Es igual y puedes estar seguro que ninguna etiqueta alteraría mi convicción de que las cosas son así “y de otras muchas maneras”.

Soñamos en las líneas y las líneas sueñan en nosotros, son sueños que “resuenan” juntos formando un solo sueño, o un sueño “compartido”. VISION, la línea ve y abre nuestra visión, pero al mismo tiempo nuestra capacidad de ver así aumentada impulsa la visión de la línea. Cuando nuestro soñar, nuestra visión desvaría la línea, en apariencia vaga desorientada porque ya no comprendemos, no soñamos bien, perdidos en su ambulación a través de las orientaciones innombrables, potenciales, del espacio. La línea es “grama”, dia-grama de la vida. Por eso dices bien cuando dices que respira. La línea vive porque puede “ver”, puede hacer visible lo invisible, puede soñar. También la vida nuestra es un sueño, como dijo Calderón de la Barca. Un sueño injertado en otro sueño más grande, pienso yo. La vida “es” por encima de nosotros y no se manifiesta privilegiadamente ni siquiera en la especie humana. La vida y la muerte son funciones de la vida del universo.

Por eso existen en el universo otras respiraciones, y las líneas eran “antes”, y serán “después”. Soñaban ya antes, sueñan con el hombre ahora, y soñarán aún después.

Pero la línea sería el vehículo o cuerpo de las energías que proceden del trasfondo de la materialidad, siendo así el lazo: LI-NEA, lo que nos RE-LI-GA, lo que nos enlaza, lazo de conexión con aquellas energías.

La línea es una imagen arquetipal y, como tal, bipolar o ambigua. Lo que me permito llamar su “coloración”, o constelación de cualidades en un momento dado, dependería de su tendencia u orientación hacia uno u otro de los múltiples pares de polos opuestos, potenciales o actualizados alternativamente, en el horizonte o círculo total de sus posibilidades.

Soñemos pues (con perdón) “en” las líneas, sus sueños y los sueños nuestros según nuestra capacidad para soñar, según nuestra aptitud para “acordar” nuestros sueños con los suyos.

Quisiera escribir mejor, Esteban, para expresar más justamente, más ajustadamente estos pensamientos que van con mi práctica del arte, que proceden de la práctica del arte y no lo contrario.

Creo que la línea recta y la línea curva son dos aspectos de una misma cosa y semejantes geoméricamente. La línea recta se curvaría en y con el espacio de nuestro mundo, espacio que es curvo, mundo de la formación, espacio de la conformación que MANA (...). Yo no hago más que “redondear los ángulos”; todas mis líneas curvas son ángulos redondeados que yo llamo “ondas”(...). La línea recta y la línea curva expresan pues para mí dos visiones geométricas diferentes aunque semejantes, y que como dices bien “convergen en su designio último”.

Se dice en castellano que “todo depende del color del cristal con que se mira”. El color o tintura, aquello que

impregna y condiciona nuestra visión puede hacernos ver cosas muy diferentes y opuestas tanto en la línea recta como en la línea curva, a las cuales (y de este modo) se las puede hacer servir en determinados momentos para expresar determinadas cosas, puesto que ellas pueden expresarlo todo.

Pero sea como sea, al final de un tiempo, la exaltación armónica en progresión fecunda que "trasfigura", o la exaltación inarmónica en regresión estéril que "desfigura"; se verterán ambas para ser reabsorbidas con las potencias que aportan, en la pura y nueva potencialidad.

He hablado, en efecto y en varias ocasiones, de formas, y familias de formas que serían los núcleos materiales, espaciales y/o los focos de energía constitutiva de todas las formas que podemos y podremos conocer. Las formas, así como las energías que en ellas o a través de ellas se manifiestan, se hallan fuera del hombre y en el hombre en el sentido de que éste puede recibirlas y transmitir las. En un determinado nivel primigenio para nosotros está la constelación de las formas geométricas primeras o arquetipales, de las cuales descienden, como en oleadas que pasan, las formas innombrables. Digo que descienden, que son descendientes de las primeras porque su conformación sucesiva a través de las generaciones tendría lugar siempre según los órdenes o energías que en aquéllas se contienen y de las cuales manan como de una fuente.

La energía tiende siempre a tomar cuerpo (forma), para de esta manera conformar el mundo. En el nivel de la conciencia humana el artista da cuerpo, da forma gráfica (grama) a esa energía o energías con las cuales resuena y que plasma, o hace visibles, en el diagrama que él "traza". En Castellano traza significa también "huella". En este caso se trataría de la huella impresa, del rastro dejado por aquel acorde.

Aunque lo haya dicho antes, quiero repetir que aquellas primeras formas geométricas a las que me refiero son y serán siempre fecundas en potencia, pero por ser arquetipales, son ambiguas –UTRIUSQUE CAPAX- y capaces de desempeñar ambas funciones y que por lo tanto su potencial de fecundidad es positivo-negativo (ambos) y "total".

Sería a lo largo de la procesión de las formas descendientes donde se actualizarían una u otra tendencia u orientación hacia uno u otro polo de la ambivalencia.

Así se actualizarían en un sentido: el aumento de energía adecuadamente conducida a causa del aumento de información, la intensificación de la impulsión metamórfica hacia formas cada vez más complejas, más ricas, nuevas, desconocidas.

En el sentido opuesto se actualizarían una disminución de la energía inadecuadamente conducida a causa de la disminución de información, el debilitamiento de la impulsión metamórfica y su regresión hacia formas cada vez menos complejas, mas pobres viejas, usadas, ya conocidas.

Estaban ya ahí las formas primeras, impasibles, herméticos poderes –UTRIUSQUE CAPAX-, puertas y guardia-

nes, abismo y arco tendido sobre el abismo.

La iluminación es o no es, la iluminación ilusoria no existe. La claridad es o no es, la falsa claridad no existe. "Sólo" nosotros somos los vivientes de una iluminación ilusoria, sólo nosotros los hijos de una falsa claridad, sólo nosotros los que nos engañamos.

Me preguntas por esa razón más allá de lo razonable que me lleva hacia el punto que la duda y la dispersión de lo múltiple se desagregan.

Busco tesoros; he encontrado ya uno que consiste en un "plano cifrado". Ese plano o mapa va revelando el camino que conduce a otros mapas (tesoros a su vez) a otras cartas de navegar, donde quizá se halle trazada la rosa de los vientos.

¿Qué quieres?. Es la línea la que piensa y yo debo estar atento a su pensamiento.
(Pablo Palazuelo a Claude Esteban, 1980) ¹

¹ Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", Editions Maeght, Paris, 1980. Versión española de "Ediciones 62", Barcelona, p. 141

ESTUDIO PARA UN POEMA. HUERTO CERRADO II

Pablo Palazuelo

Enmurallado, quieto, envuelto, recogido.
El frutal morado, el aire, el tiempo vivo.
El dorado granado, el lento poliedro amarillo.

Enmurallado el frutal, morado, rojo granado.
El aire quieto, recogido, amarillo dorado.
El tiempo vivo, lento, poliedro envuelto.

Enmurallado, quieto, envuelto,
el frutal morado,
el aire recogido,
el tiempo vivo.
Lento poliedro amarillo, dorado fruto granado.

Enmurallado el frutal dorado.
Quieto el morado granado.
Envuelto el aire recogido.
El tiempo lento, vivo poliedro amarillo.

El aire quieto
el tiempo lento
el dorado, envuelto, vivo poliedro amarillo,

La publicación del poema se hizo con motivo de las exposiciones que sobre Palazuelo tenían lugar en ese momento, tanto en la galería Maeght de París, como en la Sala del Banco de Granada. El poema estaba acompañado por dos dibujos: "Lagunar IV" y "Lagunar V". Pablo Palazuelo, "Palazuelo: estudio para un poema-Huerto cerrado II", "Guadalimar", Año IV, nº 33, Madrid, VI/1978, p. 23



PABLO PALAZUELO EN EL TALLER

Miguel Fernández-Braso

En enero de 1981 se publicó en la revista de arte "Guadalimar" la conversación que reproducimos, íntegra, entre Pablo Palazuelo y Miguel Fernández-Braso. Han pasado treinta años, pero las palabras de Palazuelo parecen recién pronunciadas. Su lucidez queda bien manifiesta: es una clara síntesis de su pensamiento artístico y vital.

Esta conversación fue recogida en el libro *En el taller*, de M.F.-B.¹

La prisa, el sentido de la oportunidad, el atajo para llegar a lo que se vislumbra... Ningún concepto que suponga acercarse a lo que recorte dificultades o desemboque en la salida de urgencia se encuentra en su biografía de estudio y paciente ensayo. Los dioses le regalaron el talento, la aplicación y las posibilidades para dedicarse a una tarea tan personal como profunda.

La contención es una de las cualidades de su labor creadora, pero nos oculta el juego de frenos y las posibilidades de derrapar y perder el control en su marcha propuesta. Es cierto que su obra no se trata de una simple y armónica ordenación de planos, sino de algo así como una fórmula algebraica cuya incógnita no puede resolverse.

Su obra se sitúa en esa zona indefinible que se sostiene en la imaginación, en una flotante cristalización de una particular mineralogía, en una rara "configuración del mundo vegetal, la forma de las vetas y plegamiento geológicos". Palazuelo dice que "la imaginación verdadera revela realidad escondida". Y que "la imaginación verdadera, o imaginación activa, no produce construcciones arbitrarias –por muy líricas que sean- sino que funciona como facultad u órgano de conocimiento".

El factor desconocido –como indicó José Hierro- está hecho de crepúsculos vividos con ardor, de horizontes más pensados que sentidos, de dramáticas oposiciones –blanco-negro, vida-muerte-, de verdores que han sido vidriera de catedral: todo un rico material de experiencias congelado y ordenado, inaccesible sentimentalmente –en su profundidad- incluso a "los que saben geometría".

En sus formas, en sus colores, en sus espacios ordenados existe algo que traspasa la reflexión, que interfiere su código, que levanta la línea a otra escala de tensión. Si no sería inexplicable que una obra hecha con tanta severidad racional sea a la vez tan rica en vibraciones y capaz de emocionar como un ocaso o una sinfonía. Es evidente que para entrar en esta "lectura poética" se exige una iniciación y lo que el pintor denomina "tempo lento", el único que puede permitir un vínculo transmisivo entre estas propuestas y una recepción atenta del espectador.

Háblame de tu inmediata exposición en Theo, de Madrid. ¿Qué características tendrá esta muestra?

Esta exposición se hace con motivo de la presentación en España de mi primera monografía importante editada por Maeght de París. Una parte de la edición está en francés y la otra en castellano, que es la que se presenta aquí. Expongo un conjunto de pinturas del año 78 que todavía no han sido vistas en Madrid. También expongo ocho esculturas recientes (1979-80) en acero cortén, hierro y cobre, realizadas como todas las anteriores con la colaboración –y en el taller- de Pere Casanovas, en Mataró. Además se muestra un conjunto de gouaches recientes, litografías recientes y libros ilustrados.

¹Vid. Bibliografía al final del artículo.

Esculturas y pinturas juntas. ¿Crees que tienen un amplio campo de desarrollo en la escultura?

Me gusta exponer la pintura y la escultura juntas siempre que sea posible porque encuentro que se complementan y explican bien unas al lado de otras. En la escultura presiento un largo camino por delante. Ya veremos...

¿Qué lugar ocupa la escultura en tu tarea artística? ¿Le dedicas más tiempo que a la pintura?

Para mí, en todo caso, la escultura ocupa un lugar muy importante en mi trabajo. Es la pintura la que influye sobre la escultura y, aunque pueda parecer extraño, la escultura no influye para nada en la pintura, por lo menos conscientemente. Por ello dedico mucho más tiempo a la pintura, la cual es en el conjunto de mi trabajo la base y el punto de partida para la escultura: yo diría más bien que es el "germen" de la escultura e incluso de otras formas de expresión.

¿Por qué desde el primer bronce de 1954 –Ascendente núm. 1- no volviste con la intensidad a la escultura hasta 1977?

Aquel primer bronce de 1954 nació de una manera muy espontánea y directa, si se puede decir así. Fue el resultado de un fuerte impulso, de una necesidad. Lleno de temores la mostré a una sola persona, que me merecía gran respeto por su juicio y gran espíritu crítico. Esta persona, aunque sorprendida, se mostró muy prudente (cosa que ahora le agradezco mucho) y nada entusiasmada como era natural, pues ante una sola pieza no se puede emitir juicio. Aquella reacción provocó en mí la duda y la reflexión, cosa que ahora me doy cuenta fue muy positiva, aunque en aquel momento no me lo pareciera. Como consecuencia decidí no ocuparme más de la escultura por el momento para ver cómo maduraba la cosa con el tiempo. La verdad es que cuando uno da un paso de este tipo, se tiene un sentimiento de completa soledad, sobre todo en ambientes donde se critica y juzga muy severamente. Además me preocupaba la posibilidad de que me distrajera, pues por aquellos tiempos, estaba yo muy enzarzado con la pintura y verdaderamente en plena batalla campal con ella.

¿Por qué sentiste necesidad de sacar tus planos a otra dimensión?

Como te dije antes, se trata de impulsos que llegan de allá adentro y que son difíciles de explicar incluso a sí mismos. Vuelvo a repetir que se trata de lo que Kandinsky llamaba "la realidad interior". Es como una urgencia, algo que nos puede parecer irracional, pero que naturalmente tiene su razón profunda que se desvelará más tarde. Además la escultura siempre me atrajo, aunque fuera como simple espectador. Más tarde, en 1962 y no en 1977, hice cuatro maquetas con la idea de integración en una arquitectura. Estas maquetas quedaron a su vez en letargo por razones parecidas a las anteriores, aunque no las olvidé y volví sobre ellas hace dos años, realizándolas en corten. Después de sucesivas transformaciones han llegado a su presencia definitiva y serán expuestas ahora en Madrid. Son las piezas tituladas Arca y Horizontal. Por último, en 1977, fue cuando me lancé más a fondo y realicé un conjunto de esculturas que se expusieron en Barcelona y Madrid, algunas de ellas en el estado de maqueta.

Aunque realizó esos ensayos intermedios en 1962 –las "cuatro maquetas con la idea de la integración en una arquitectura", como antes me decía- no han podido ser conocidos hasta ahora. Cuando la gente conectó con Palazuelo escultor fue en sus exposiciones de 1977. Fue entonces cuando se mostró claramente que sus ensayos con la tercera dimensión no eran una propuesta circunstancial ni un hecho aislado en su obra, sino algo más hondo y de desarrollo más firme. Algunos, no exentos de cierta malicia, lo interpretaron como el inicio de un desafío en la cumbre. Al margen de posibles rivalidades de las que no tengo constancia –más bien lo contrario, de compañerismo y respeto entre grandes-, lo cierto es que Palazuelo se ha tomado muy en serio la escultura, como todo lo que hace, y puede dar juego en esta área de no demasiado esplendor hoy en España, aunque con alguna figura de primera línea internacional, como Eduardo Chillida.

Chillida me dijo que "hay una diferencia de noventa grados entre la visión de un escultor y la de un pintor. El escultor mira en profundidad". ¿Estás de acuerdo?

Estoy completamente de acuerdo con lo que dice Chillida sobre la diferencia entre la visión de un escultor y la visión de un pintor. Además él lo sabe por experiencia, porque también pinta.

Chillida me indicó también que "el color y el espacio son cosas radicalmente distintas. El espacio que se desprende del color es un espacio virtual que no tiene nada que ver con el espacio real. Y el espacio real es profundamente misterioso y el meter la nariz ahí no es tan fácil como parece". ¿Lo crees así?

Conviene puntualizar bien para aclarar la diferencia entre espacios de dos dimensiones y espacios de tres dimensiones. La constelación de cualidades inherentes a cada una de estas dos manifestaciones del espacio son distintas, aunque para una determinada visión posible puedan encontrarse imbricadas. Para mí, ninguna de estas modalidades del espacio es "virtual", sino que es "real" y cada una de ellas evocan percepciones, sentires, y emociones diferentes. Una extensión coloreada, aunque sea un punto, es real aún cuando por medio de ella se pretenda simular una distancia o un volumen. En este caso "lo virtual" sería esa distancia y ese volumen simulados. De la misma manera es real el espacio de un volumen en la tercera dimensión, pero es virtual el simular la turgencia de la carne en un desnudo femenino de mármol. El espacio es un misterio tremendo, un "tremendum", y el "meter la nariz ahí", como dice Chillida, es efectivamente "muy difícil", además de gran riesgo, sea cual sea el número de dimensiones que definen una particular manifestación del espacio.

Chillida siempre ha reconocido la influencia que en una primera época ejerciste sobre él. ¿Tú consideras esa influencia decisiva para la posterior obra del escultor vasco?

Todos los que practican un determinado arte se influncian entre sí de alguna manera e incluso inconscientemente. Esa influencia puede ser también discriminatoria o selectiva y, de rechazo, parcial o total. Sin embargo, creo que lo que cada uno es en la realización de la propia visión surge poco a poco como fruto de los propios sueños, madurado por el esfuerzo personal.

¿Te resulta más fácil enfrentarte a una pintura que a una escultura? ¿Dominas más la pintura?

Para mí, es bastante más fácil pintar porque, como dije antes, la pintura es en mi trabajo lo que está primero, lo que está en el principio. Sin embargo, podría ocurrir que cuando me adentre aún más a fondo por las tres dimensiones, me resulte igual y posiblemente más difícil. La dificultad es como una llamada.

Desde los años cuarenta, con aquellas obras figurativas de matiz neocubistas y con raíces de su maestro Paul Klee, su labor ha sido larga, lenta, a veces angustiosa, siempre en silencio y prudencia. Pablo Palazuelo estudió arquitectura en Oxford en los tiempos de "Tecton" y algunos cursos en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde nació en 1916. Es heredero del rigor lógico geométrico de los cursos de Bauhaus.

¿Te consideras un artista aparte e independiente en el arte español?

No me considero artista aparte en el arte español. Si se busca bien, se encontraría el "phylum", pues nada aparece por generación espontánea. Aunque si alguien se empeña en considerarme así, sus razones tendrá, que yo respeto.

Palazuelo ha dicho alguna vez que todo artista verdadero es independiente. Y no al revés: "tómalo como quieras en mi caso". Su personal apartamiento de intrigas y grupos de presión plásticos se ha tomado como motivo para considerarle un artista "lejano". Por otra parte, ha vivido al margen de una cierta publicidad barata y menor.

Formé parte de la Joven Escuela Madrileña, durante los años 46-47. Con este grupo exponía regularmente en la galería Buchholz de Madrid. En el año 48 marché a París y allí me quedo durante casi veinte años y esta circunstancia interrumpió mi participación en el grupo. Razones parecidas son las que disuelven los grupos a más o menos corto plazo, pues pasado un tiempo surgen intereses, situaciones o ideas divergentes que lo disgregan. En todo caso, son muchos más los artistas que no han pertenecido a ningún grupo. No me refiero aquí, sin embargo, a movimientos de más amplitud como el impresionismo, cubismo, etcétera. Más tarde, estando ya en París, se me propuso formar parte de otros grupos, concretamente de dos, cosa que no acepté por no sentir la necesidad ni la apatencia, por lo cual y por respeto, no considero oportuno mencionarlos.

¿Hay alguna relación entre tus estructuras formales y las de los constructivistas?

Actualmente ninguna, aunque en un momento dado, por los años 50-51, llegaron a interesarme y los estudié bastante. Esto se advierte en algunas obras de aquellos años. Aquel interés se debía a lo intrigado que andaba yo por todo lo que tenía que ver con la geometría. Era como si algo me estuviera haciendo señas muy insistentes para que me acercara. Aquello no me dejaba en paz.

¿Qué es la geometría en tu obra?

Una cierta geometría o manera de entender y de utilizar la geometría es el fundamento de mi trabajo, como también pienso que una determinada función que puede expresarse geoméricamente se sitúa en el "corazón" de lo que yo muy inadecuadamente llamaría los fenómenos de "la aparición" de la materia o de lo que subyace y promueve los procesos mediante los cuales las cosas aparecen.

Las telas y papeles pintados por Palazuelo se distinguen no sólo por el ajuste de planos, sino por el color extendido en ellos. "La vibración del color completa la génesis del cuadro y llena su armonía", ha escrito Max Hölzer. Y piensa que el despliegue de las superficies coloreadas y las relaciones entre unos colores y otros es algo que toca el espíritu de un modo directo. En su primera época —su primera época personal— predominan los colores terrosos y grises: había una cierta lucha de los colores mezclados, sucios, entre los que aparecía a veces algún fulgor. El pintor ha explicado que poco a poco, a medida que la plasmación de los procesos se hacía más segura y menos angustiada, sintió la "necesidad intensa de los colores bellos y limpios; pues cuando más hermoso y resplandeciente es un color, más se imagina sólido y profundo". Y fueron apareciendo tonos enteros de rojos, bermellones, naranjas, amarillos, azules vivos... Y todos cristalizando, dejando huellas de rombos, pentágonos, octógonos... Una geometría radiante.

Color, forma, espacio... ¿Cuál es tu preocupación mayor a la hora de enfrentarte a un lienzo?

Antes dije que el espacio es un misterio. Para mí, es como un océano de energía. Esa energía es materia que se manifiesta o no se manifiesta a nuestra percepción. Ese océano de materia está lleno y en él todo se encuentra en potencia, todo se comunica, nace y se reabsorbe. El espacio de cualquier dimensión ante el cual el artista se sitúa en demanda de visión es un espacio "reflejo" o espacio "simbólico" de aquel otro que constituye el misterio de lo que "abunda ilimitadamente". Los puntos, líneas, formas y colores son materia con la que el artista sueña, imagina conjuntamente. Esta parrafada que puede parecer —y quizá lo sea— tanto pedante, es para tratar de explicar el por qué todo son preocupaciones mayores a la hora de enfrentarse a un lienzo.

Hablamos en su piso de Madrid, un piso sencillo, de discreta burguesía. La habitación que le sirve de estudio tiene un viejo sillón donde uno se sienta y se hunde y se empequeñece más ante este gigante que rondará los dos metros. Palazuelo se queda en silla alta —su silla habitual, la que usa con la mesa que está junto a la ventana— y acentúa aún más el desnivel. Es la pequeña y cordial tortura a que somete el artista a quien va a quebrantar su sosiego.

¿Personalmente te interesa la política? ¿Te interesó alguna vez?

Congénita con la vida misma del grupo humano desde sus orígenes, la política nos incumbe. Por tanto la política no puede interesarme relativamente (es decir, más o menos), sino que me incumbe. Un total desinterés por la política no creo que pueda darse en la "persona natural". Para mí el pensamiento filosófico y político constituyen el principal motor de la evolución de los grupos humanos hacia un equilibrio y armonía, hacia una sabiduría en cierto modo. Digo esto porque yo considero el pensamiento como una actividad promotora de otras actividades, en este caso la profesionalidad o el activismo político, incluso cuando se trata de un pensamiento de signo en apariencia pasivo, como ocurre en el caso de la resistencia pasiva de Gandhi. Además este pensamiento me interesa como consecuencia de la circunstancia (Ortega) y de la psicología de los individuos pensantes; y también como consecuencia de otros tipos de pensamiento, como el biológico, el físico y, por qué no, el artístico. El arte es para mí una manera de pensar con el "sentir" y que exige toda la dedicación y esfuerzo de los cuales es uno capaz.

¿Por qué has vivido tan alejado de la política? Que yo sepa, jamás has firmado un escrito de protesta.

Esta pregunta creo que queda por lo menos en parte contestada con lo que acabo de decir. En cuanto a firmar escritos de protesta, yo firmaría muchos, aunque es posible que me quedara "solo" firmando. Creo que únicamente en determinados casos pueden las firmas ser de utilidad real, teniendo en cuenta todas las circunstancias concurrentes. Debo añadir que algunas veces no se me ha propuesto firmar cosas que hubiera firmado y que otras veces he firmado.

En las paredes del estudio tiene —sujeto con chinchetas— pequeños gouaches que todavía retocará, perfilará, matizará. Los tiene ahí, colgados a la vista, vuelve a ellos cuando algo le sugiere una acentuación o una nivelación de fuerzas. Hay también un caballete vacío y otro que sostiene una anterior e impresionante pintura en blanco y negro —estrecha y alargada— como una ramificación de luz.

¿Te interesa el arte que se hace hoy en España? ¿Te interesan los jóvenes "federales"?

Todo el arte que se hace hoy en España me interesa, incluso en sus aspectos negativos, por lo que tiene de expresión de aquello que está detrás, de aquello que lo produce o lo promueve. A propósito de esto, quiero citar una frase de Matisse, que me parece oportuna y con la que estoy enteramente de acuerdo: "El lector opinará quizá que no me ocupo demasiado de las obras de los otros pintores, pero si así lo hiciera me arriesgaría a ser acusado de opiniones injustas respecto a pintores en los cuales admiro seguramente su búsqueda y disfruto de sus realizaciones."

Fuma tabaco negro y posee una voz grave y con resonancias amablemente armónicas este madrileño criado en Oxford y París. No rehuye ninguna pregunta, pero tiene a veces la habilidad de jugar con la elipsis, sin entrar frontalmente en nombres y temas. Manifiesta su postura, pero evitando fricciones absurdas y poco esclarecedoras.

Hablamos ahora de su vida en Galapagar, donde tiene una casa con su hermano. Me dice que es realmente una granja —con quince vacas— y allí va siempre que puede a trabajar al silencio del campo y al abrigo de la familia. Aquí en Madrid se siente sólo, vive sólo, y ahora hostigado por los ruidos de una construcción cercana, por llamadas y compromisos que parcialmente le apartan de su labor, que coincide exactamente con su predilección en esta vida.

No todo es pintar y realizar maquetas para sus próximas esculturas. Palazuelo es uno de nuestros artistas más cultos y mejor informados de lo que se hace y lo que se piensa en el mundo. Es lector de ensayos filosóficos, de curiosidades diversas, de libros raros y olvidados. Sus poemas —he leído pocos, en "Guadalimar" hemos publicado alguno¹— participan de su mismo "reino oscuro / de las vibraciones / de las reuniones sin fin / de las metamorfosis".

La luz se apaga ya en la tarde.



**"PALAZUELO/INTRAMUROS", "GUADALIMAR", "DOSSIER GUADALIMAR" N° 18, AÑO III, N° 24,
MADRID, VI/1977, Pp. 19-30**
José Miguel Ullán

IMAGINATION DU TEMPS

Si desamas la luz de la esmeralda, no recorras la piel ni el epitafio de esta orilla sin centro. Pero tú, pausa feliz de la expresión opaca, si hacia el muerto horizonte te encaminas con vacilantes alas, hora es que ensalces el espacio álfico de la memoria irrestañable. Nada concluye en fruto. La palabra se eclipsa: el ojo escucha.

Aquí, en el agreste campo de los juncos, sueñas emblemas del menguante ayer: privilegio no escrito, pintura.

FLOWERING

rendirse al néctar
e ir hoja a hoja
oro en clara semilla muda

cristal y flor
ríe guirnalda
alzar el cáliz
ardida vid
anule espina
amargo espejo

aroma absuelve
zozobre un pétalo
dulce saliva frágil espuma

CADMIO

Su reflejo detiene nuestra audacia.
Es mies amenazada y cima,
errante chispa o lágrima.
He aquí el marcial
sosiego
que el pincel hace miel
inoxidable.

TIERRAS

I

Lo sembrado desplaza la leyenda.

II

Serpiente entre las rocas, lenguaje: riesgo y destino.

III

Allana lentamente las preguntas de arena-

OMPHALE

mediodía del cuerpo transparente
deja el imán para el otoño dicho
penetra hasta el cristal confía
en el asombro que atraviesa el aire
signo intocable dilatado asilo

GOUACHE

no tiene atajo no

sombra/ofrenda/relámpago
entrando por la frente
en la carencia de luna
el helado fulgor

lluvia furtiva sea

DILIMIR

Entrad desnudos en la última noche de la nieve enemiga.

Dichoso será aquel que se prolongue
y en medio de las llamas no se encienda. Entrad cayendo,
como las dinastías.

SIGILA

en sublime concordia
alto ejercicio
nada anunciaba aún
el celestial cuchillo
de encarnada victoria
pero en el blanco
dio
silenciosa amistad

RUBEDO

La sangre

ofrece un nombre

a lo siempre inicial.

MONROY

Si has llegado hasta el trono, multiplica tu fe. Inmutable, sé infiel al escarmiento de la cera.

Aquí, en el altivo campo de las ofrendas, Palazuelo despoja y reconoce las ardientes estrellas que florecen cuando toda escritura se apaga. Así es mi canto: ausencia.

Nota: estos poemas son el origen de los que fueron publicados posteriormente por la Galería Theo en 1977, con ocasión de la edición del catálogo de la exposición individual del artista, bajo el título: "Aires soñados en el jardín de Pablo Palazuelo". Galería Theo y Sala Celini, Pablo Palazuelo. Esculturas, tapices, gouaches y dibujos, Madrid, 6 Diciembre 1977-Enero 1978

PABLO PALAZUELO: SUEÑO, Y EXILIO, DE LA LÍNEA

Alfonso de la Torre

Un dibujo, de 1959, mostrado en la exposición “Pablo Palazuelo: la línea que sueña” en la nueva galería Fernández-Braso, contiene buena parte de las claves que compondrán este relato. Está construido mediante el entintado paciente con limitados tonos, apenas dos, de gouache que, definiendo límites mas también concibiendo superficies u otrora ofreciendo la extensión de los vacíos erige a su vez los planos. Meditación en la acción de pintar, transfiguración de la expresión, ilusión por tentar desde la planicie del papel las sombras que errabundas vagan por el espacio, es esta la obra de un artista recién llegado a la abstracción en su reciente alejamiento en Francia y que ha descubierto, en dicho encierro creativo, en tal extrañeza, algo que no abandonará durante su quehacer: tal es el inmenso poder de la línea como constructora del universo de las formas². Un poder que practicará incesante no sólo sobre papeles diversos, -las torres de papel, fragmentos de manteles plegados de los bistrot que, estupefacto, encuentra Georges Limbour en los días invernales de 1955 en su pequeño estudio parisino de la rue Saint-Jacques³- sino, también, en las pinturas sobre lienzo. Es este un dibujo con el aspecto que tienen las cosas viejas, casi inmemoriales, -como señalara Michaux al encontrar la obra de Klee-, aquellas que parecen haber madurado hasta tener una cierta edad, tal una lenta vida orgánica llegada al mundo por una oscura emanación⁴. Pues, al cabo, los dibujos de Palazuelo evocan también el surgimiento de las formas en la oscuridad, portadoras éstas de una singular energía luminiscente debatiéndose entre las tinieblas, recordando en este punto una inquietante afirmación de Claude Esteban cuando escribiera que la fuerza y el misterio de las obras de Palazuelo pueden ser percibidos no tanto en el suntuoso despliegue de la exposición sino, con mayor intensidad aún, en la pared de una sala mal iluminada o, mejor aún, en el almacén oscuro de una galería⁵.

“Como un fulgor venido de donde no se sabe”

Paul Klee¹



Pablo Palazuelo. Sin título, c. 1959. Lápiz y gouache sobre papel, 58 x 78 cm.

¹ “Paul Klee, Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale”, Éditions des Musées de Strasbourg-Éditions Hazan, Paris, 2004. “Cours VII” 27/III/1922, nota 94, en la edición citada, en p. 127. La cita es: “Comme une étincelle venue d’où on ne sait où”.

² Algo que había comenzado a referir en los numerosos dibujos realizados mediados los años treinta (1933-1936), en Oxford, cursando estudios de Arquitectura en The Oxford School of Arts and Crafts.

³ “Sur les planches, une pile de papiers s’appuie au mur et à l’armoire: ce sont de larges morceaux de nappes de restaurant pliées en quatre. C’est de ces langes, de ces fragments, que va naître le poème. Palazuelo les prend, les déplie, comme s’il allait mettre le couvert sur le plancher: elles sont gaufrées, il a une fois déjeuné dessus et certaines portent une tache de graisse. Vous pensez bien: il les a remontées des petits restaurants du quartier, où il prend ses repas, généralement seul. Tout en mangeant, il dessine, presque automatiquement des formes, les organise, les prolonge. Il conserve toutes ces esquisses comme sujets de méditation et certaines, après des transformations successives, pourront devenir des tableaux”. Georges Limbour, “Empedocle chez Palazuelo”; en “Palazuelo”, “Derrière le miroir”, n° 73, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, II-III/1955 (cuadernillo central).

⁴ La cita, casi textual, es de Henri Michaux, (“Aventures de lignes”, que se incluía en “Passages”), prefacio al libro sobre Klee de Will Grohman, en su versión francesa, de 1954, que conocía Palazuelo: Will Grohmann, “Paul Klee”, Traducción Jean Descoullayes y Jean Philippon, Librairie Flinker/Trois Collines, Paris, 1954. En sus “Œuvres complètes”, Gallimard, t. II, Pléiade, Paris, 2001, pp. 360-363. En español lo hemos consultado en: Henri Michaux, “Escritos sobre pintura”, Colegio de Arquitectos, Murcia, 2007, pp. 101-106

⁵ Claude Esteban, ensayo sobre Palazuelo, dentro de su libro “Traces, Figures, Traversées”, Éditions Galilée, Paris, 1985, p. 222

El dibujo de 1959 por el que hemos comenzado pertenece a un artista que -como el Klee de "soy pintor", en Túnez-, parece estuviere sismografiando el saber, interrogándose por la extensión de las formas en ese extraño centro invisible donde el número y la energía incandescentes. Palpitación bajo los signos, llama de iluminación mas también de consunción, obra realizada por un creador que, parecería que refiriendo los ritmos con los que baila el tiempo, había comenzado a adivinarlo todo de un modo temprano, casi a la par que concebía sus primeros dibujos y presintiera el escalofrío del surgimiento de unas formas potentes y extrañas⁶.



Villaines sous bois

Ebriedad embargada de lo sobrio⁷ y sed de las líneas, dibujo éste emparentado con otras obras esenciales de ese mismo tiempo, tal las concebidas en 1958 como "Mirabras", "Temps Blanc", "Temps Bleu" o el duplo "Les trois". Y, en todo caso, heredero también del mundo del esplendor yermo de las "Solitudes", las pinturas concebidas por ese "caballero de la soledad"⁸, tras el silencioso estar en los páramos de Villaines-sous-bois⁹. Evocación, en este dibujo, de las imágenes del mundo de la naturaleza y de lo vegetal, de las formas que fluctúan, tal el agua y atmósfera, paseo entre lo compacto y lo fluido recordando la afirmación de Klee cuando señala con tino la capacidad del misterio en el arte: "ciertas cosas pueden pasar bajo nuestros pies, existen regiones donde otras leyes son en vigor, para las que sería preciso encontrar nuevos símbolos (...) el reino intermedio de la atmósfera donde su hermano más pesado, el agua, nos da la mano y se entremezcla para que podamos llegar, acto seguido, al gran espacio cósmico"¹⁰. Otro escalofrío. Es un espacio donde no hay cesuras entre lo sólido y lo blando, es el reino intermedio del movimiento, línea, meandro, rama, nervio, brote o metamorfosis, surgimiento y delineación de lo infinito buscando el infinito: pues no hay comienzo ni final de las formas invasoras extendiéndose sobre la superficie del papel. Composición de planos desplegándose con aire nervioso en el espacio y presencia del color del fondo de la hoja componiendo los límites de algunas de las superficies, claridad émula de luz o de sombra, o penumbras que crecen recordando, justamente así, el carácter milagroso de esta propuesta, su consistencia alzada desde la inmaterialidad.

Contemplación que, a través de la visión del artista Palazuelo, diría éste "es así transfigurada a imagen del alma que la transfigura"¹¹.

⁶ En carta de Pablo Palazuelo a Eduardo Chillida. Paris, finales de diciembre de 1951. "(...) Trabajo (...), sobre todo dibujos, pues preveo un gran cambio, necesito entrar más profundamente, una emoción mucho más intensa y pura, y hay momentos que tengo como fiebre y escalofríos al presentirlo. Por ahora no llego, pero la cosa está ahí, estoy seguro, si no, no lo sentiría como lo siento". Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

⁷ Paul Klee, "Diarios 1898/1918. Editados y prologados por Felix Klee", Biblioteca Era. Serie Mayor, México, 1970, p. 148: "Qué cosas tan terriblemente sobrias son éstas: el lienzo, el fondo el colorido. No son mucho más atractivos el tratamiento de la línea y el de la forma. Por encima de todo la luz, el efecto espacial gracias a la luz", dixit Klee

⁸ Louis-Paul Favre, "Palazuelo. Chevalier de la solitude", "Combat-Le journal de Paris", nº 3327, Paris, 14/III/1955, p. 7. Reproducido en "La Presse de Tunisie", Túnez, 18/III/1955

⁹ Nos referimos a su estancia, entre los meses de octubre de 1950 a 1951 en Villaines-sous-bois.

¹⁰ "Paul Klee, Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale", op. cit. "Cours V" 30/II/1922, nota 64, en la edición citada, en p. 96. La traducción es nuestra. Klee subraya los términos "atmósfera" y "agua".

¹¹ Pablo Palazuelo, en su respuesta a la carta de Claude Esteban "El soplo". Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", Editions Maeght, Paris, 1980. Versión española de "Ediciones 62", Barcelona, pp. 146-150. Selección en "Cuadernos Guadalimar", nº 17, Madrid, 1980. Reproducido en esta publicación. Por Cortesía de Christine Jouishomme, 13/X/2011. Vid., sobre este particular: Alfonso de la Torre, "Claude Esteban y Pablo Palazuelo. Le partage des signes-La heredad de los signos. En torno a la correspondencia inédita (1976-1977) de Claude Esteban y Pablo Palazuelo durante la escritura de la monografía "Palazuelo", Université de La Sorbonne, Paris, 2011-2012

Un dibujo, probablemente un ensayo visionario que no quedará muy lejano de algunas piezas que el artista madrileño concebirá en los últimos años de su vida, tanto pinturas como esculturas. Y estoy pensando en su hermandad con otros dos dibujos expuestos ahora en Fernández-Braso, distanciados de éste casi cuatro décadas: me estoy refiriendo a los inquietantes papeles "Sinensis I" y "Sinensis XII" (1999) que, por esa razón, aparecen en la muestra colgados en turbadora proximidad. Mas también las telas expuestas ahora en la galería, en especial en "De Somnis X" (2002), o ciertas esculturas con aire de paisaje, así tituladas, como la presente "Paisaje VII", realizadas en 1996. Búsqueda incesante, inconsolable, que realizan las líneas pareciera que buscando el reposo, generando formas entre la turbulencia del espacio. El espacio es un refugio y justamente en su "Cuaderno de Paris" escribirá Palazuelo en los años cincuenta: "así pues, privada de reposo, la idea del espacio parece buscar sin cesar el infinito de la augusta presencia (refugio), moviéndose, en el infinito interior de la impotencia humana obsesionada por una visión, en ocasiones agitada y otras flébil, siempre desconsoladamente dirigida, mas en vano, hacia lo ilimitado"¹². En su agitación el arte propone también el olvido o el sueño de un nuevo comienzo: es "la nueva vida" que escribirá el artista mencionando el río mitológico que lleva al olvido: "La vida es sueño. In somnus est morte / In somnus est vita nova / Lethe-olvido", anotará Palazuelo en su "Cuaderno marrón"¹³. Sueños, sueños..., sueñan las líneas kleeianas, sueñan las pinturas palazuelinas, proponiendo títulos letárgicos en sus series: "De Somnis" (1995-2004), "Sogno" (1997) o "Dream" (2004). Citemos a Calderón, pues Palazuelo se lo cita también a Claude Esteban, diálogo universal, prodigioso, que el artista emprende con el cosmos¹⁴. La arquitectura del sueño, era el texto de G. W. Russell (1867-1935), escogido por Palazuelo, como introducción a su individual en Maeght de 1958¹⁵: el sueño y la visión poseen un carácter simbólico: existen y significan para nosotros, escribía el místico irlandés¹⁶.

El dibujo de 1959 nos recuerda también la admiración infinita de Palazuelo por Paul Klee, el pintor que "se soñaba"¹⁷, evocándonos sus arquitecturas abstractas ascendentes, las fuerzas centrífugas y fugas de las formas kleeianas¹⁸, ejemplo de lo que el pintor madrileño llamaba la "máxima atención hacia la intensidad y la energía"¹⁹. Serán para el meditativo pintor Palazuelo, coincidiendo con el final de esta década de los cincuenta, años excesivos en un creador de no más cuatro o cinco pinturas anuales: es el tiempo en el que ya instalado en el estudio parisino del cuarto piso en el 13 de la rue Saint-Jacques, concibe obras fundamentales como las ya citadas, mas también algunas otras hoy capitales en su trayectoria: "Imagination du temps", "Mandala" o los cuadros con título "Rima". Han sido ya, ese 1959, más de diez años de estancia en la ciudad y aledaños, recordando a su llegada el alejamiento mas también la presencia palpitante de Klee.

¹² Pablo Palazuelo, "Cuaderno de Paris", 1953. Inédito. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

¹³ Pablo Palazuelo, "Cuaderno marrón", c. 1961-1963. Inédito. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

¹⁴ Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", op. cit. p. 142. La cita a Calderón está en *Ibid.* p. 146.

¹⁵ George William Russell, "L'architecture du rêve", en "Palazuelo", "Derrière le miroir", n° 104, Maeght Éditeur, Paris, 1958 (Dedicado a Pablo Palazuelo. Cubierta y contracubierta. Ilustrado con dibujos del artista)

¹⁶ "Nous inférons cela du fait que le rêve et la vision assument parfois un caractère symbolique et une signification qui nous est personnelle. Ils nous disent nettement: "Pour toi seul nous existons", et nous ne saurions concevoir ce qui est vu comme étant le reflet de quelque chose qui vivrait dans une autre sphère". *Ibid.*

¹⁷ "Hasta soñé con ello. Me sueño. Me sueño a mi mismo junto a mi modelo", Paul Klee, "Diarios 1898/1918. Editados y prologados por Felix Klee", op. cit. p. 153

¹⁸ Estoy pensando en obras de Klee del Zentrum Paul Klee de Berna tales a: "Fugue in red", 1921, acuarela y lápiz sobre cartón, 24,4 x 31,5 cm, Depositem im Zentrum Paul Klee, Bern; "Centrifugal forces", 1929, acuarela sobre cartón, 24,5 x 23,5 cm., Zentrum Paul Klee, Bern y "Dances caused by fear", 1938, acuarela sobre cartón, 48 x 31 cm, Zentrum Paul Klee, Bern

¹⁹ "Es su relación con la energía en la naturaleza lo que más me atrae de la obra de Klee. Sus paisajes, las fantásticas ciudades y las ruinas, las personas fantasmagóricas, sus líneas y sus colores: todo se encuentra en un estado de máxima atención hacia la intensidad y la energía". Pablo Palazuelo a Kevin Power, "Geometría y visión", Diputación de Granada, Granada, 1995, pp. 12-13

En un "Homenaje a Paul Klee"²⁰ que se promueve en la madrileña galería Palma, ausente ya, escribirá unas líneas con un aire de ebriedad visionaria, de extrañamiento: "De la lejana región donde se elaboran los procesos últimos de la conciencia, nos llegan voces que nos hablan de esplendores..."²¹. Unos peces caminantes de Klee ilustran el texto del madrileño²² recordándonos el viaje de Palazuelo, el físico, hacia París, mas también hacia el desarraigo, irrenunciable, que supone el acto de crear, la errancia que conlleva tentar la construcción de formas: "cada uno debe moverse hacia donde el latido de su corazón le impulse"²³. Ah, reposar sobre la tierra y volar²⁴, parece ser la máxima kleeiana que heredan al resurgir las formas de entre la nada, los planos oscuros de Palazuelo brotando entre el bistro del papel, dinamismo de las formas agitadas, esperanza de encontrar la rosa de los vientos²⁵, balanceo de los planos mas, a la par, deseo de introspección en el interior del espacio, energía del despliegue de lo que se extiende mas intensidad de lo que se adivina recóndito. Formas que se interrogan, ya sea sobre las formas angulosas mas también sobre lo sinuoso, y el análisis concentrado en esa fina transición tal sucederá en buena parte de cuadros de los cincuenta²⁶. Y algo hay también, en ese pequeño dibujo de 1959, abandonada ya su reducida habitación del Colegio de España en París e inmerso de pleno en el oficio de pintar²⁷, del capital viaje de los planos de la serie "Omphale" (1962-1967), un aire revelado de movimiento diafragmático. No reiteraremos palabras escritas en un reciente estudio²⁸: que Palazuelo viajó a París "acompañado" de Paul Klee, soledad fructuosa empujada por la ilimitada energía de un pintor que el madrileño había descubierto en Madrid, entre los volúmenes escudriñados en Buchholz²⁹ y que puede decirse se convirtió para el pintor en una obsesión, coleccionista también de sus postales³⁰, reflejada en sus primeros dibujos y grabados del otoño de 1948 y en sus tempranas pinturas abstractas.

²⁰ Colección *Artistas Nuevos*, Galería Palma (Librería Clan), Impreso en Gráficas Reunidas, Madrid, Noviembre de 1948. Fue realizado con la colaboración de la Paul Klee-Gesellschaft y H. Meyer-Benteli. En la p. 2 de esta publicación consta el siguiente texto: "En veneración a Paul Klee-Maestro del Arte Contemporáneo muerto en el año mil novecientos cuarenta han colaborado en este libro. Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, José Llorens Artigas, Sigmund Nyberg, Pablo Palazuelo, Benjamin Palencia". *Artistas Nuevos* estaba dirigida por Mathias Goeritz, Ángel Ferrant y Benjamín Palencia.

²¹ *Ibid.* p. 7

²² Dibujo de Paul Klee: "Wandernde Fische (Peces caminantes)" (1926). En *Ibid.*

²³ "Jeder soll sich da bewegen, wohin ihn der Schlag seines Herzens verweist", En *Ibid.* p. 18

²⁴ Will Grohmann, "Paul Klee (1879-1940)", Flammarion, París, 1955, s/p

²⁵ Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", op. cit. p. 150: "Busco tesoros; he encontrado ya uno que consiste en un 'plano cifrado'. Ese plano o mapa va revelando el camino que conduce a otros mapas (tesoros a su vez) a otras cartas de navegar, donde quizá se halle trazada la rosa de los vientos".

²⁶ Concebidos en el 13 de la rue Saint-Jacques, ciclos de los años cincuenta como "Solitudes" o "Metamorfosis".

²⁷ Pablo Palazuelo estuvo residiendo en el Colegio de España (9, boulevard Jourdan) los siguientes periodos: 1: 25/X/1948 al 28/X/1950; 2: 10/XII/1951 al 25/XI/1952; 3: 24/II/1953 al 13/XI/1953; 4: 20/II/1954 al 1/IV/1954. Sus habitaciones fueron los número 11 (1951) y 68. Fuente: Colegio de España, Ana María Pedrerol, París. Palazuelo tendrá otras dos residencias en Francia. Temporalmente, durante el año 1951, un estudio en Villaines-sous-Bois, pequeña localidad sita a unos treinta kilómetros al norte de París. Retornado a finales de ese 1951 al Colegio, en 1954 el matrimonio Maeght le facilita un nuevo estudio en esta ciudad, en el número trece de la rue Saint-Jacques, no lejos de la Universidad de la Sorbonne. En París permanecerá hasta finales de los años sesenta, aunque vuelve ocasionalmente a España, en estancias cada vez más prolongadas que se convertirán en definitiva hacia 1968.

²⁸ Nos referimos a Alfonso de la Torre, "Pablo Palazuelo: París, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)", Fundación Juan March y Fundación Museo Jorge Oteiza, Madrid-Alzusa, 2009-2010.

²⁹ Karl Buchholz (1901-1992), fundó en 1921 su primera galería en Berlín en la calle Kurfuerstendamm y en 1930 la gran librería de la Leipziger Strasse. En 1934 se asoció a Curt Valentin en Alemania, fundando en 1937 la Buchholz Gallery de Nueva York. A través de ellos se vendió mucha obra de Klee en los Estados Unidos. En 1938 abrió galería en Bucarest y en 1943 en Lisboa. En 1945, al regreso de un viaje de Lisboa y ante las dificultades de retorno a Alemania por la guerra mundial, hubo de quedarse en España. En diciembre de ese año, Buchholz abrió su galería-librería en Madrid, en el Paseo de Recoletos nº 3. Entre las exposiciones de mayor relevancia para la abstracción, se encuentran: la exposición del grupo "Pórtico" (1948); la de escultura abstracta que incluyera obra de Oteiza (1951); Antonio Saura (1951 y 1952); Manolo Millares (1954); *El Paso* (1957) o Gustavo Torner (1959). Aunque la galería permaneció abierta en Madrid, con actividad galerística hasta 1959, Buchholz se instaló en Bogotá en 1950, en donde abrió nueva galería. La galería Buchholz se ubicaba así no lejos de esta galería Fernández-Braso, modelo de las primeras galerías madrileñas, incluso de la originaria librería-galería Rayuela de la calle Tutor.

³⁰ Así, en su biblioteca se conserva la imagen en una postal de la obra de Klee: "Reicher Hafen (ein Reisebild)", 1938, 147 (K 7), Óleo y papel sobre tela, 75.4 x 165 cm, Kunstmuseum Basel, Schenkung der Klee-Gesellschaft 1948. Inv. 2212

Al cabo, Klee había hecho en sus Cursos de la Bauhaus, 1921 y 1922, la más amplia reflexión que sobre la línea ha tenido la historia del arte de nuestro tiempo³¹. La línea había estado presente en Palazuelo en su formación como arquitecto en Oxford, mas también en sus pinturas novocubistas, circa 1947-1948, algunas de las cuáles, estoy pensando en el enigmático bodegón coleccionado temprano por el pintor de "Pórtico" Santiago Lagunas, construyen la representación numinosa de los objetos siendo sus caras rayadas mediante finas líneas, velo multilínea convertido en trasunto de luces y volúmenes, glosadora, tal luminiscencia estriada, de las misteriosas intersecciones de los objetos, transidos entonces estos de una luz misteriosa a lo Ozenfant.



13, rue Saint-Jacques, circa 1954

Las líneas ocuparán buena parte de su quehacer, en especial en los trabajos realizados sobre el papel. Algunas de sus series dibujísticas de la década de los cincuenta así lo revelan, partiendo de los dibujos más kleeianos que se pudieron ver en la exposición antes citada³², mas componiendo un corpus propio, a veces sustanciado en series: "Cosas olvidadas" (1949-1953), "Signos" (1949-1953), "Carnets de Villaines" (1951), "Curvas" (1953) o "Viñetas" (1953-1954). O, en fechas más recientes, algunos ejemplos representados en la exposición, tal ciclos como "El número y las aguas", "Endrit" o "Sydus". Las líneas serán también las ramificaciones y los límites que compondrán las formas. Incisiones, venas, meandros y espinas viajarán exhaustas entre la aparente uniformidad de las formas. Redes y nervios de trazos que ramificándose, al modo de límites encendidos, permitirán la eclosión el color.



Pablo Palazuelo, APARADOR (o) BODEGÓN BLANCO, 1948, Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm. Colección hermanas Lagunas (Procedencia: Colección Santiago Lagunas (1948))

El primero en percibir la importancia de la línea en el quehacer palazuelino había sido Michel Seuphor, algo que no es extraño si pensamos que el crítico-artista era también autor, veinte años atrás, de los llamados "dessins unilinéaires" y que, justamente en estas fechas acometía sus "dessins à lacunes à traits horizontaux". Era así lógica la sorpresa que causaron a Seuphor los cuadros muy lineales de Palazuelo en 1952, con ocasión de hallarse de frente con las pinturas del artista en la exposición colectiva de la galerie Maeght, "Tendances"³³,

³¹ Ya se señaló que la edición que consultamos es "Paul Klee, Cours du Bauhaus-Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale", Éditions des Musées de Strasbourg-Éditions Hazan, Paris, 2004. Cuestiones como la llamada actividad de la línea componen algunos de los Cursos. En este caso véase "Cours I", 19/XI/1921, nota 12 y ss. La relación de las líneas y formas con el mundo de la naturaleza. En este caso véase "Cours IV", 16/II/1922.

³² "Pablo Palazuelo: Paris, 13 rue Saint Jacques (1948-1968)", op. cit.

³³ Galerie Maeght, *Tendance (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo)*, Paris, 17-30 Octubre 1952

una muestra que el madrileño repetía³⁴, llegado cuatro años antes a París, y donde exponía cuatro pinturas³⁵ que serán esenciales en su trayectoria (dos de ellos, realizados ese mismo 1952, muy conocidos, tal el "Automnes", hoy colgado en el MNCARS o "Alborada" de Col·lecció Art Contemporani Fundació "la Caixa"). El número correspondiente de la revista-catálogo "Derrière le Miroir"³⁶, celebratorio de la cincuentena y editado para la exposición, supone uno de los hitos del reconocimiento pleno del artista al ser ilustrado, en su portada y páginas-tríptico centrales, por Palazuelo, mostrando el rigor con que su obra era vista desde su muy reciente llegada a París, algo que, en el caso de los artistas españoles en Maeght, había quedado reservado a Joan Miró, con quien coincidiría frecuentemente Palazuelo en sus andanzas parisinas. Esos cuadros expuestos en la galería del matrimonio Maeght en 1952 ponían en pie el ejercicio que otorga el título a esta exposición: "Pablo Palazuelo: la línea que sueña". Para conquistar la personalidad, escribía Seuphor³⁷ en ese "Derrière le miroir", nuestro artista debía renunciar a casi todo dejando, tan sólo, línea y plano al modo de una música para dos manos, eso le permitiría encontrar lo esencial, lo raro. Encontrarse a sí mismo.

³⁴ Galerie Maeght, *Tendance* (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakoff), Paris, Octubre 1951

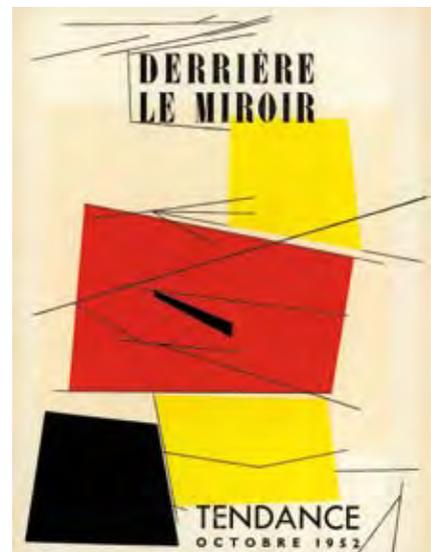
³⁵ "Derrière le miroir" reproducía la siguiente lista de obras (con la grafía y orden que respetamos), sin fechar ni especificar técnica, con los números de catálogo 18, 19, 20 y 21 respectivamente: "Automnes" (81 x 143 cm.), "Alborada" (100 x 220 cm.), "De ma tour" (70 x 245 cm.) e "Indigo" (50 x 61 cm.). Fuente: "Tendance", "Derrière le miroir", nº 50, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, X/1952

³⁶ *Ibid.*

³⁷ "Sévère dans un art qui se voudrait léger, grave et ponctué dans une composition qui essaie les apparences de la facilité, Palazuelo est un harmoniste qui ne laisse subsister de ses luttes intérieures que la victoire finale. Ligne et plan, musique à deux mains, volontairement réduite à deux doigts. Le plus grand handicap pour un artiste est sa richesse. La conquête de la personnalité commence par le refus de presque tout pour trouver l'essentiel, le rare, soi". Michel Seuphor, "Il n'y a pas de repos", en "Tendance", "Derrière le miroir", nº 50, op. cit., s/p. p. 5. Reproducido en: Michel Seuphor, "Dictionnaire de la Peinture Abstraite", Fernand Hazan Éditeur, Paris, 1957. Versión española de Ediciones Kapelus, Buenos Aires, 1964, p. 233



Cartel de la exposición *Tendance* (Jacques Germain, Ellsworth Kelly, Pablo Palazuelo, Pierre Pallut y Serge Poliakoff), Paris, Octubre 1951



"Derrière le miroir", *Tendance*, nº 50, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, X/1952. Editado con ocasión de la exposición en la Galerie Maeght, *Tendance* (Olivier Debré, Jean Degottex, Ellsworth Kelly, Alain Naudé y Pablo Palazuelo), Paris, 17-30 Octubre 1952

Pablo Palazuelo había conocido al artista Ellsworth Kelly en la Ciudad Universitaria y presentado el norteamericano a los Maeght³⁸. Compartiendo visitas a exposiciones y habiendo visitado su estudio, está claro que era un contexto fértil e ilusionante para los artistas llegados desde todo el mundo al París de los cincuenta, compartido entrambos, estudiantes en l'École des Beaux Arts, casi llegados a la par a la misma. Cuando en la anterior muestra "Tendances", en Maeght en 1951, Palazuelo y Kelly³⁹ muestren sus obras, el primero había referido cómo había observado que el artista norteamericano se encontraba en un proceso de depuración extraordinario, bien conocido por el madrileño en las visitas a su taller y describiendo con precisión admirativa sus pinturas: "la partición del espacio en cuadrados, como los de un ajedrez, por un colorido estupendo y una materia pura, limpia y bonita"⁴⁰. Pablo se estaba, refiriendo, evidentemente, a las pinturas ajedrezadas, los muy kleeianos "cuadrados mágicos" de Kelly, hoy reunidos en la colección del MoMA tal a "Colors for a Large Wall" (1951)⁴¹, este expuesto en "Tendances" de Maeght (1952) o "Spectrum Colors Arranged by Chance II" (1951)⁴². Durante algún tiempo la crítica parisina los comparará. Charles Estienne, como lo hará Seuphor, tratará cual un par a Kelly y Palazuelo: "certes Palazuelo, et surtout Kelly, semblent protéger et presque cacher leur lyrisme sous la choix, la tenue et la rigueur des moyens plastiques (...) poussée obscure de cet art -expression des peintres jeunes encore mais déjà mûrs- vers une autonomie qui n'est ni refus ni séparation, mais reprise en mains, par les moyens propres de l'art, d'une réalité qui -et c'est tout le problème- a simplement mais grandioisement changé de place"⁴³. Y es que Ellsworth Kelly ya había hecho en 1951, un año feral para el norteamericano, verdaderos elogios de la línea como su "Horizontal Line"⁴⁴. No era entonces extraño que Seuphor percibiera las afinidades mondrianescas entrambos y refiriera escribiendo sobre Kelly que "comme chez Palazuelo, on voit que la patiente leçon de Mondrian porte ses fruits". Curiosamente sus juicios evocaban la "limpieza" que refería Palazuelo: "l'art de Kelly est transparent et léger comme l'air matinal des cimes"⁴⁵.

Línea prístina que surge, en Palazuelo, como una necesidad irrenunciable, así se lo explicaría el artista, acaloradamente, a Will Grohman, el exégeta de Klee: "Palazuelo s'échauffe en essayant de m'expliquer que tel tableau ne peut exister que par des lignes droites, que tel autre demande le cercle. Ses gestes soulignent son désir de me convaincre de ce qu'il se sent enchaîné dans les évènements universels. Pour lui le monde n'aboutit pas dans le tableau, mais il y prend naissance. La correspondance ne suffit pas, le tableau doit créer une vie nouvelle. La peintre ne travaille pas pour suffire à ses ambitions, mail il veut contribuer à l'ensemble de l'évolution universelle.

³⁸ Alojado, como Palazuelo, en la Cité Universitaire, Kelly permaneció en Francia entre 1948 y 1954. Sus primeros trabajos abstractos se iniciaron en mayo de 1949. Sobre el particular, refería Palazuelo: "Podría decirse que Ellsworth Kelly empezó conmigo, o mejor dicho que tuve algo que ver con su descubrimiento. Él estaba en la Ciudad Universitaria de París, en el Colegio de los Estados Unidos, con una beca. En el restaurante había montones de estudiantes y un día Kelly estaba sentado entre Chillida y yo. Era todo un personaje. Se negó a aprender francés, así que aquel día no podía entenderse con el camarero. Entonces yo le traduje al camarero. A partir de ahí empezamos a hablar de lo que era cada uno. Yo pintor, Chillida escultor, e incluso había otro que era músico. Vino a mi estudio a ver mi obra y yo fui al suyo. Me sorprendió positivamente. Hacía algo muy diferente a lo que iba a hacer luego. Los cuadros se caracterizaban por la partición del espacio en cuadrados como los de un ajedrez, por un colorido estupendo y una materia pura, limpia, y bonita. Le hablé al director de Maeght de este pintor norteamericano. Tras ver su obra le ofrecieron que expusiera en una muestra de artistas jóvenes que se celebraba todos los otoños. Una exposición que se llamaba *Tendances*. Le compraron cuadros y entró en la galería Maeght. Estuvo años allí e hizo varias exposiciones individuales hasta que se fue a los Estados Unidos, ya que en el fondo seguía siendo muy americano". Pablo Palazuelo a Kevin Power, "Geometría y visión", op. cit. p. 17

³⁹ Kelly había sido introducido a las teorías neoplasticistas y conocido en 1950 a Jean Arp, mas también a Brancusi, Calder, Magnelli, Picabia o Vantongerloo, entre otros artistas, y exponiendo individualmente en París en 1951.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ 1951. Óleo sobre lienzo, 64 paneles, 240 x 240 cm. MoMA, Nueva York. 1067.1969.a-b

⁴² 1951. Collage de papeles adheridos y lápiz sobre papel, 97.2 x 97.2 cm. MoMA, Nueva York. 500.1997

⁴³ Charles Estienne, "L'art est une réalité, en Germain-Kelly-Palazuelo-Pallut-S.Poliakoff", "Derrière le miroir", n° 41, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, X/1951, s/p, p. 5

⁴⁴ 1951. Tinta sobre papel, 19 x 20.3 cm. MoMA, Nueva York

⁴⁵ Michel Seuphor, "Il n'y a pas de repos", op. cit., s/p, p. 5

Sa mission, comparable à celle du poète et du philosophe, tend ainsi à être mise en pratique, en tant qu'il contribue à modifier le monde actuel des hommes et des choses"⁴⁶. Era el elogio de la línea "limpia y precisa", en Palazuelo, subrayada también por Tharrats, quien a través de su crítica en la barcelonesa "Revista", nos recordaría en España, -a finales de 1958, diez años después de su marcha-, la importancia de este artista⁴⁷. "Gran nitidez lineal", subrayando Moreno Galván⁴⁸.

Declarado "dejar hablar a las líneas"⁴⁹, lineaje de líneas y formas, mas también laberinto y, desde este punto, un viaje nuevo, esta vez hacia el plano que, expandido, le permitiría abordar su trabajo escultórico tan riguroso⁵⁰. Línea como imagen que es emblema del movimiento en el espacio, línea activadora de éste, mas también proscritora de la verdadera visión, conformadora del mundo, vehículo de energías capaz, en palabras del artista, de hacer visible lo invisible. El quehacer de Pablo Palazuelo sería así el de un pintor poeta, el de un heredero de Rimbaud⁵¹, un artista intenso y reflexivo explorador de un insólito lenguaje, una nueva belleza, devenido plenamente abstracto a partir del otoño de 1948, tras su paso por una cierta herencia postcubista, eso que antes calificamos de "novocubismo", una pintura, en todo caso, de un pintor resistente, elogiador ya de la reducción a la síntesis de las formas del universo. Residente en París durante dos décadas, Palazuelo declaraba a su partida, en una de las primeras ocasiones en las que se recogerá su pensamiento por escrito, -es el temprano mes de enero de mil novecientos cuarenta y ocho-, ser auxiliado por "las formas muy concretas y nobles, los acordes potentes y extraños"⁵². Y luego resonancia kleeiana, obras que muestran el incesante



Ellsworth Kelly, Hôtel de Bourgogne, Paris, 1949

⁴⁶ Will Grohmann, "Une Visite", en "Palazuelo", "Derrière le miroir", n° 73, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, II-III/1955 (cuadernillo central)

⁴⁷ "Palazuelo es un auténtico ejemplo de imaginación introvertida. Sus pinturas, elaboradas lentamente —en alguna parte hemos leído que no produce más de media docena de cuadros por año- suelen ir acompañadas de títulos que invitan serenamente a la meditación: 'Soledad', 'Metamorfosis', 'Imaginación del tiempo', 'Floración', 'Mandala', 'Tiempo azul', 'Blues', etc. Figuran en el catálogo de este año, un magnífico cuaderno que forma parte de la famosa colección 'Derrière le Miroir' y que reproduce dibujos de línea limpia y precisa que nos inician a las musicales y ambiciosas composiciones que nos propone Pablo Palazuelo". Juan José Tharrats, "Artistas de hoy. Pablo Palazuelo", "Revista", Barcelona, XII/1958

⁴⁸ "Pero ya está ahí la exposición de Palazuelo. Esa obra y ese hombre existen... ¡Hombres de poca fe! ¿Y qué? ¿Qué nos dicen esa obra, y, a través de ella, ese hombre? En apariencia —en primera apariencia- todo es muy hermético: grandes cuadros, sobre los que se definen, con una gran nitidez lineal, grandes formas, delimitadas por grandes líneas -preponderantemente rectas- y, por tanto, en su torsión conformadora con mucha recurrencia a la organización quebrada y a una especie de cristalización". José María Moreno Galván, "La vuelta a Madrid de Pablo Palazuelo", "Triunfo", Madrid, 5/V/1973, pp. 46-47

⁴⁹ Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", op. cit. p. 141

⁵⁰ En este punto es importante reseñar la excepcional reciente exposición de Javier Maderuelo con dicho título: "El plano expandido", Banca March, Valencia, 2010.

⁵¹ Es sabido que el término es de Yves Bonnefoy, en "Palazuelo: Un héritier de Rimbaud", "Derrière le miroir", n° 29, Maeght éditeur, Paris, V/1978, s/p.

⁵² Mariano Rodríguez de Rivas, "El pintor pinta", "Arriba", Sección "Noche y día", Madrid, 6/II/1948: "Me auxilian las formas muy concretas y nobles, los acordes potentes y extraños. Indudablemente siento mucho más a los grandes maestros contemporáneos, Juan Gris, Picasso, Braque y el misterioso Paul Klee, porque creo que son los que representan la expresión de nuestro tiempo. No tengo necesidad de olvidar ningún pintor ni cosa, pues no me acerco a ellos simplemente. Quizás los que más gafes y peligrosos encuentro son los anecdóticos y superficiales surrealistas como Dali, Max Ernst..."

quehacer de un incansable hacedor de las líneas y formas, este *imaginativo introvertido* -en palabras de Tharrats⁵³- o el *pintor austero*, en palabras de Joan Miró⁵⁴, o *el gramático* para Bernard Dorival⁵⁵. Una cita, esta última de Dorival que vuelve a sumergirnos en el orden, la regla, en la rectitud, en un mar de líneas. La cita a Klee sobre la línea soñadora, posiblemente recuperada a través de Henri Michaux⁵⁶, sería recurrentemente citada por Pablo, convertida en casi una aliteración, como las frecuentadas en sus poemas o en el surgimiento y resurgimiento de sus formas. La encontramos en 1980 en la carta del libro de correspondencia realizado con Claude Esteban desde Maeght y del que un "Cuaderno Guadalimar" dio inmediata noticia al mundo del arte madrileño⁵⁷. Y es que la relación de Pablo Palazuelo con los Fernández-Braso fue intensa y, por tanto, frecuente, sucedida inmediatamente a su definitivo retorno a España teniendo, a mi juicio, momentos extraordinarios simbolizados en el monográfico "Cuaderno de Guadalimar" nº 17 (1980) que se editó con motivo de la publicación de la monografía escrita por Claude Esteban para Maeght; también el "Dossier Guadalimar" con los poemas de José Miguel Ullán, bajo el título "Palazuelo/Intramuros" (1977)⁵⁸ ilustrando varios cuadros de Palazuelo y, finalmente, la amplia entrevista, "En el taller", del artista con Miguel Fernández-Braso, en 1981, en el número 56 de la revista (pp. 35-42)⁵⁹. Fue también el lugar en donde se publicaron, tempranamente, alguno de sus poemas⁶⁰ y se editara (1972) una bellísima serigrafía, todo rigor, al cuidado de Abel Martín.

No era extraño, por tanto, que la reflexión sobre la línea ocupase uno de los capítulos-carta del diálogo dirigido por Esteban, el titulado "El soplo", y luego contestado por el artista, desde la estupefacción que para el poeta-crítico había causado verle dibujar, durante varios días, en soledad y silencio, en un apartado en un pequeño rincón de la redacción de la revista que dirigía con la colaboración de Jean Claude Schneider, "Argile"⁶¹. "Todo mi alrededor desaparece, y surgen las obras como por sí solas"⁶², ante la concentración de Palazuelo, éste le señala: "¿qué quieres? Es la línea la que piensa y yo debo estar atento a su pensamiento"⁶³. Diálogo entre dos poetas errantes, dejar hablar a las líneas, señala Esteban, supone escuchar, y por tanto, es el elogio de la lentitud, verdadero motor del quehacer palazuelino. "La verdad auténtica está en el fondo, por lo pronto invisible"⁶⁴.

⁵³ Juan José Tharrats, op. cit.: "Palazuelo es un auténtico ejemplo de imaginación introvertida. Sus pinturas, elaboradas lentamente —en alguna parte hemos leído que no produce más de media docena de cuadros por año— suelen ir acompañadas de títulos que invitan serenamente a la meditación (...)"

⁵⁴ En 1951, Miró escribe a Palazuelo celebrando su reconocimiento y señalándole "tuve ocasión de ver unas telas tuyas que me impresionaron mucho. Encontré en ellas toda la fuerza racial española-austeridad de Zurbarán i (sic.) ascetismo de los místicos, con sus destellos de sensibilidad y eso en sentido universal, claro está". Correspondencia. Joan Miró (Folgaroles, 9-Barcelona) a Pablo Palazuelo de 31/X/1951. Cortesía de la Fundación Pablo Palazuelo.

⁵⁵ "Grammairien comme Juan Gris et poète comme Miró, j'ai confiance que Palazuelo comptera un jour parmi les meilleurs peintres d'un pays qui en a tant donné à son art national d'hier et à l'art français d'aujourd'hui". Bernard Dorival, "Palazuelo", en "Les mains éblouies", "Derrière le miroir", nº 22, Galerie Maeght, Éditions Pierre a Feu, Paris, 4/X/1949, s/p, p. 3

⁵⁶ Henri Michaux, "Œuvres complètes", op. cit.

⁵⁷ Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", op. cit. Claude Esteban fue frecuente colaborador de Miguel Fernández-Braso en "Guadalimar". Éste nos recordaba, recientemente, su encuentro con Esteban, circa 1980, en el 11 de la Rue Daguerre, en París, acompañado de Antonio Urrutia, traductor al español de la monografía de Maeght.

⁵⁸ José Miguel Ullán, "Palazuelo/Intramuros", "Guadalimar", ("Dossier Guadalimar" nº 18), Año III, nº 24, Madrid, VI/1977, pp. 19-30

⁵⁹ Reproducida en el recopilatorio: "En el taller", de Miguel Fernández-Braso, Ediciones Rayuela, Madrid, 1983, pp. 80-87

⁶⁰ "Palazuelo: estudio para un poema-Huerto cerrado II", "Guadalimar", Año III, nº 28, Madrid, I/1978

⁶¹ Claude Esteban dirigió los veinticuatro números de "Argile", entre 1973 y 1981. Palazuelo ilustró el segundo, publicado en la primavera de 1974, con textos de, entre otros, Reverdy, Waldrop y Jackson.

⁶² Paul Klee, "Diarios 1898/1918. Editados y prologados por Felix Klee", op. cit., p. 449

⁶³ Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", op. cit. p. 141

⁶⁴ Paul Klee, "Diarios 1898/1918. Editados y prologados por Felix Klee", op. cit. p. 436

Convertida también la línea en emblema, único brevísimo texto del catálogo de su exposición madrileña 1981⁶⁵ y recordada invariable ese mismo año a Miguel Fernández-Braso⁶⁶ y José Miguel Ullán⁶⁷. Reiterada, cual obsesión, cuando converse con Kevin Power en 1995: "La línea activa el espacio y deja en él la marca de la experiencia y de los sueños"⁶⁸. Añadiendo también Palazuelo en ese mismo lugar: "Déjeme volver a esta frase de Paul Klee cuando nos habla de 'una línea que sueña'. La línea ve y abre nuestra *visión*, pero, al mismo tiempo, nuestra capacidad de ver de esa manera aumentada, impulsa la visión de la línea. Cuando nuestro soñar, nuestra visión, desvaría, nuestras líneas vagan desorientadas porque ya no comprendemos, y nuestros sueños se pierden en su deambulación a través de las orientaciones innombrables del espacio: es el laberinto. La línea puede hacer visible lo invisible. La línea sería vehículo de energías que proceden del trasfondo de la materialidad. La energía toma cuerpo, forma, para conformar el mundo. El artista traza las líneas -vuelve a soñar con aquellas energías-, que son la huella de aquel acorde. Es posible que la línea en tanto que grafismo humano no sea capaz de comprender totalmente la forma, pero la línea es una imagen arquetípica que describe el movimiento del punto (número-unidad), a través del espacio. Como ya he dicho, en palabras de Jung, 'el número es gráfico', y tanto el número como las líneas estaban antes que el hombre y estarán después"⁶⁹. La cita a "la línea que sueña", hecha por Pablo Palazuelo, recorrió pues, impenitente, su trayectoria. La encontramos en la conferencia dictada en la Universidad Politécnica de Barcelona de 1997, evocando sus comienzos pictóricos: "(...) Fue alrededor de 1953 (...) Me acordaba también de lo que había dicho Paul Klee: 'la línea sueña con nosotros y nosotros soñamos con la línea', sueños compartidos que resuenan juntos formando un solo sueño"⁷⁰.

"Utriusque capax", cita un Palazuelo mercurial a Esteban, son las líneas que, al fin, mencionan el lenguaje de la alquimia: "formas primeras, impasibles, herméticos poderes (...) -, puertas y guardianes, abismo y arco tendido sobre el abismo. La iluminación es o no es, la iluminación ilusoria no existe. La claridad es o no es, la falsa claridad no existe. 'Sólo' nosotros somos los vivientes de una iluminación ilusoria, sólo nosotros los hijos de una falsa claridad, sólo nosotros los que nos engañamos"⁷¹. Pareciendo sellar un compromiso consigo mismo, compromiso en pos de una verdad, del descubrimiento de un saber, un arcano semejara inalcanzable. Las cosas visibles, ya se ha dicho, ocultan otras verdades y, en ese sentido, escribía también Klee, las apariencias son la suma de hechos aislados. Nos recordaba Esteban la clave mayor del pensamiento palazuelino: "nunca podremos conocer todas las formas, porque no son legión, sino abismo"⁷².

⁶⁵ Galería Theo, *Pinturas-esculturas-gráficos*, Madrid, 29 Enero-Febrero 1981. El catálogo contenía un único texto de Pablo Palazuelo: "Soñamos en las líneas y las líneas sueñan en nosotros (...)".

⁶⁶ "Antes dije que el espacio es un misterio. Para mí, es como un océano de energía. Esa energía es materia que se manifiesta o no se manifiesta a nuestra percepción. Ese océano de materia está *lleno* y en él todo se encuentra en potencia, todo se comunica, nace y se reabsorbe. El espacio de cualquier dimensión ante el cual el artista se sitúa en *demanda de visión* es un espacio "reflejo" o espacio "simbólico" de aquel otro que constituye el misterio de lo que "abunda ilimitadamente". Los puntos, líneas, formas y colores son materia con la que el artista sueña, *imagina* conjuntamente". Miguel Fernández-Braso, "En el taller", "Guadalimar", Año VI, N° 56, Madrid, I/1981, pp. 35-42. Reproducido en: Miguel Fernández-Braso, "En el taller-El espacio de Palazuelo", Ediciones Rayuela, Madrid, 1983, pp. 80-87. Fotografías de Julio César.

⁶⁷ "Soñamos en las líneas y las líneas sueñan en nosotros, con sueños que resuenan juntos, formando un solo sueño o un sueño compartido. La línea ve y abre nuestra visión; pero, al mismo tiempo, nuestra capacidad de ver así, aumentada, impulsa la visión de la línea". Pablo Palazuelo a José Miguel Ullán, "El País", Madrid, 29/I/1981

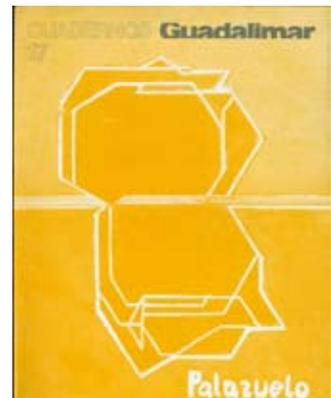
⁶⁸ Pablo Palazuelo a Kevin Power, "Geometría y visión", op. cit. p. 72. Palabras casi idénticas a las señaladas a Ullán, y referidas al comienzo.

⁶⁹ *Ibid.* p. 6. Y también: "Me causó una profunda impresión, quizás fue la emoción más fuerte que yo había sentido desde que empezara a pintar. Me intrigaba su interés por la geometría, su percepción de las manifestaciones de la geometría en la naturaleza hechas poesías: esas líneas y colores que sueñan". *Ibid.* pp. 12-13

⁷⁰ Pablo Palazuelo, "El universo y las formas (Conferencia en la Universidad Politécnica de Barcelona)", 1997. Reproducido en: Santiago Amón, "Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones", Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1998, p. 208

⁷¹ Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", op. cit. p. 147

⁷² Claude Esteban, ensayo sobre Palazuelo, dentro de su libro "Traces, Figures, Traversées", op. cit. p. 224



ARTÍCULOS MÁS SIGNIFICATIVOS EN LA RELACIÓN ENTRE PABLO PALAZUELO Y FERNÁNDEZ-BRASO

José Miguel Ullán, "Palazuelo/Intramuros", "Guadalimar", "Dossier Guadalimar" n° 18, Año III, n° 24, Madrid, VI/1977, pp. 19-30
 Javier Seguí, "Palazuelo, mundo de las formas", "Guadalimar", Año III, n° 28, Madrid, I/1978, il. b/n p. 54
 Pablo Palazuelo, "Palazuelo: estudio para un poema-Huerto cerrado II", "Guadalimar", Año IV, n° 33, Madrid, VI/1978, p. 23
 Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Cuadernos Guadalimar", n° 17, Madrid, 1980 (Selección de: Claude Esteban y Pablo Palazuelo, "Palazuelo", Editions Maeght, Paris, 1980. Versión española de "Ediciones 62", Barcelona)
 Miguel Fernández-Braso, "En el taller", "Guadalimar", Año VI, N° 56, Madrid, I/1981, pp. 35-42. Reproducido en: Miguel Fernández-Braso, "En el taller-El espacio de Palazuelo", Ediciones Rayuela, Madrid, 1983, pp. 80-87

Por el contrario, dibujar es el espacio del artista para elevar territorios que proponen la meditación sobre lo no formulado. Dibujar, erigir un trazo o una línea sobre la nada del papel, supone proponer un signo, una epifanía de los acordes extraños, la presencia e interrogación sobre la posibilidad de la poesía, a la par que sugestión de la presencia de los ideogramas de un absoluto. Sencillez de un gesto que es elevado en la innobleza a la que la historia del arte expulsa al papel, mas conversación trazada en el espacio, como en la imposible plenitud del primer día, alfabeto ilusorio del artista cuestionándose a sí mismo. Sueñan las líneas, decían Klee o Michaux, y sueña el artista que trazando la línea se pregunta, y ésta interroga a aquel. Pregunta insondable sobre la aparición de lo antes no creado, acercamiento al mundo para, tras él, alejarse.

¿Y las palabras?, ¿qué son las palabras preguntando?. Como las palabras se escapan de las manos, el artista se interroga pues sobre un exilio -y por tanto una nostalgia- cuyo territorio es la tinta o el grafito, él es -ahora- *un otro*. Crear, ya se dijo, es un exilio acogido en el silencio que conmociona a Claude Esteban cuando contempla la mudez de Pablo en "Argile", disolución en la materia con que se elevan los signos, aparición, tal si fuese alquimista de las líneas, que conviene la que sea su apariencia. Nadie puede penetrar en el reino palazuelino sin haberse convertido, de motu proprio, en el oficiante de una extraña arquitectura en la que reina lo real y lo onírico⁷³.

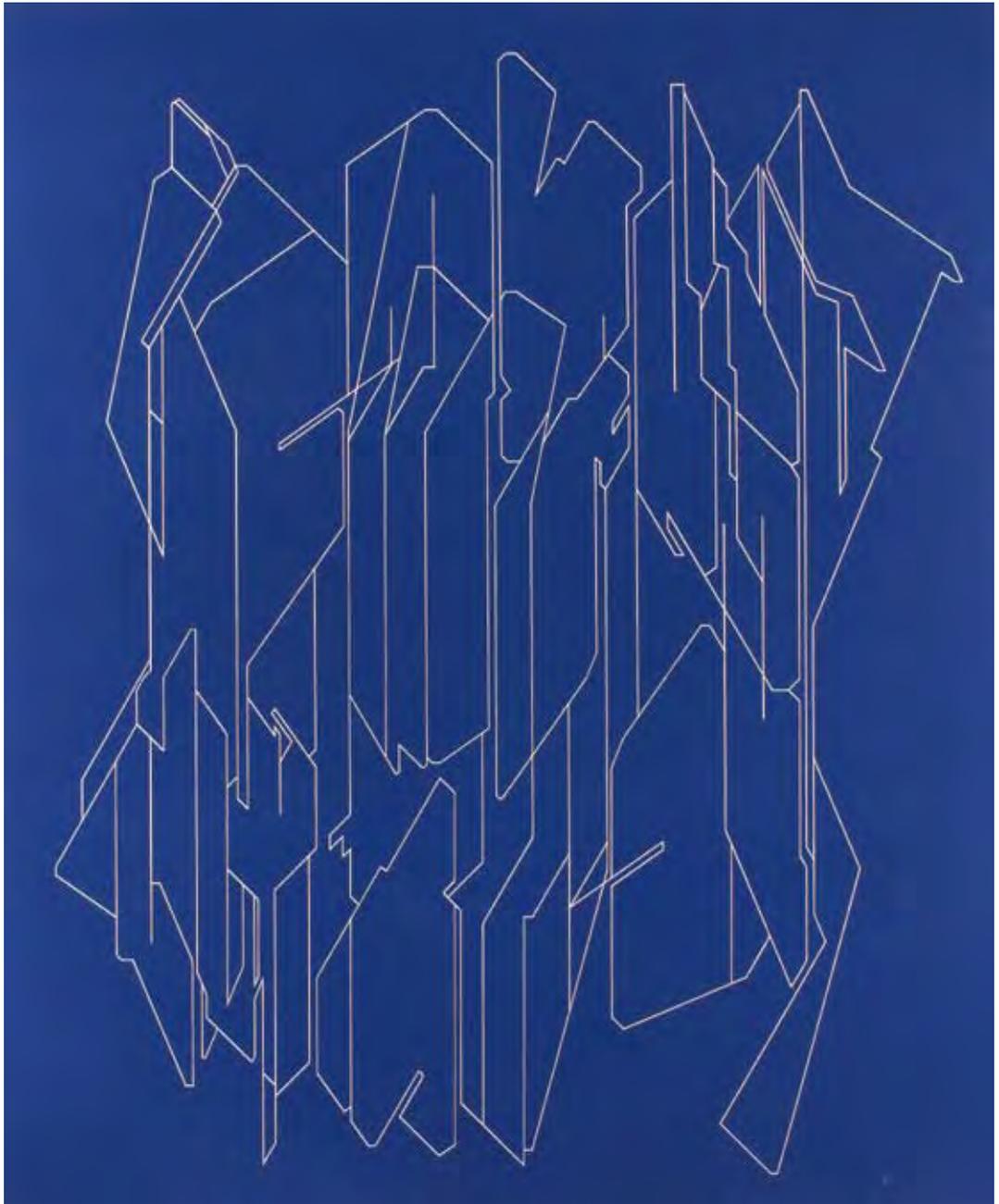
Mas crear formula la esperanza de la claridad para proponer enigmas, el palpito de otras presencias, revelación en la ocultación tal es la misión del artista, obligado a situarse frente a las cosas para indagar en torno a su profundidad. Signos que sitúan a quien lo contempla en la senda del camino que retorna hacia él mismo. La claridad que hallara el Hans Castorp de "La montaña mágica", tras la tormenta blanca y el camino secreto, revelado tras los sueños, tan próximo. Otra nota del "Cuaderno de Paris" palazuelino: "Es bajo la progresión rítmica del tiempo que nacen las formas"⁷⁴. Vivimos en un mundo de enigmas sentenciaba Michaux tras volver, encorvado bajo un gran silencio⁷⁵, de ver una exposición de Klee. El arte, diálogo misterioso con el Universo, merece, también, el enigma como respuesta.

⁷³ Claude Esteban, *Ibíd.* / ⁷⁴ La cita es de Luc Benoist / ⁷⁵ Henri Michaux, "Escritos sobre pintura", op. cit. p. 101





DE SOMNIS LX, 2000
Óleo sobre lienzo
220 x 179 cm



CIRCINO, 2001
Óleo sobre lienzo
250 x 140 cm



CIRCINO I, 2002
Óleo sobre lienzo
236 x 130 cm

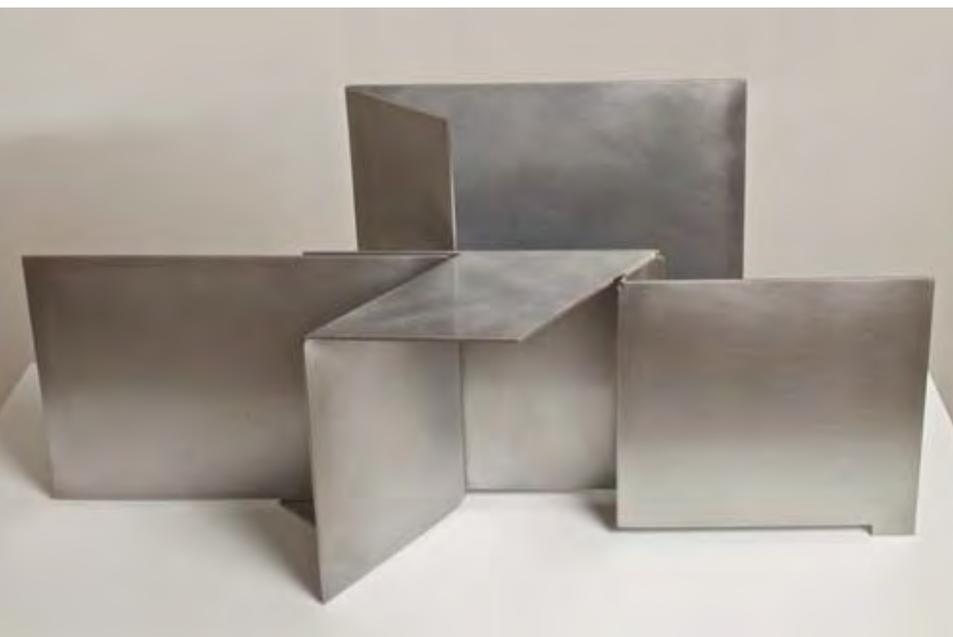






DE SOMNIS X, 2000
Óleo sobre lienzo
233 x 160,5 cm

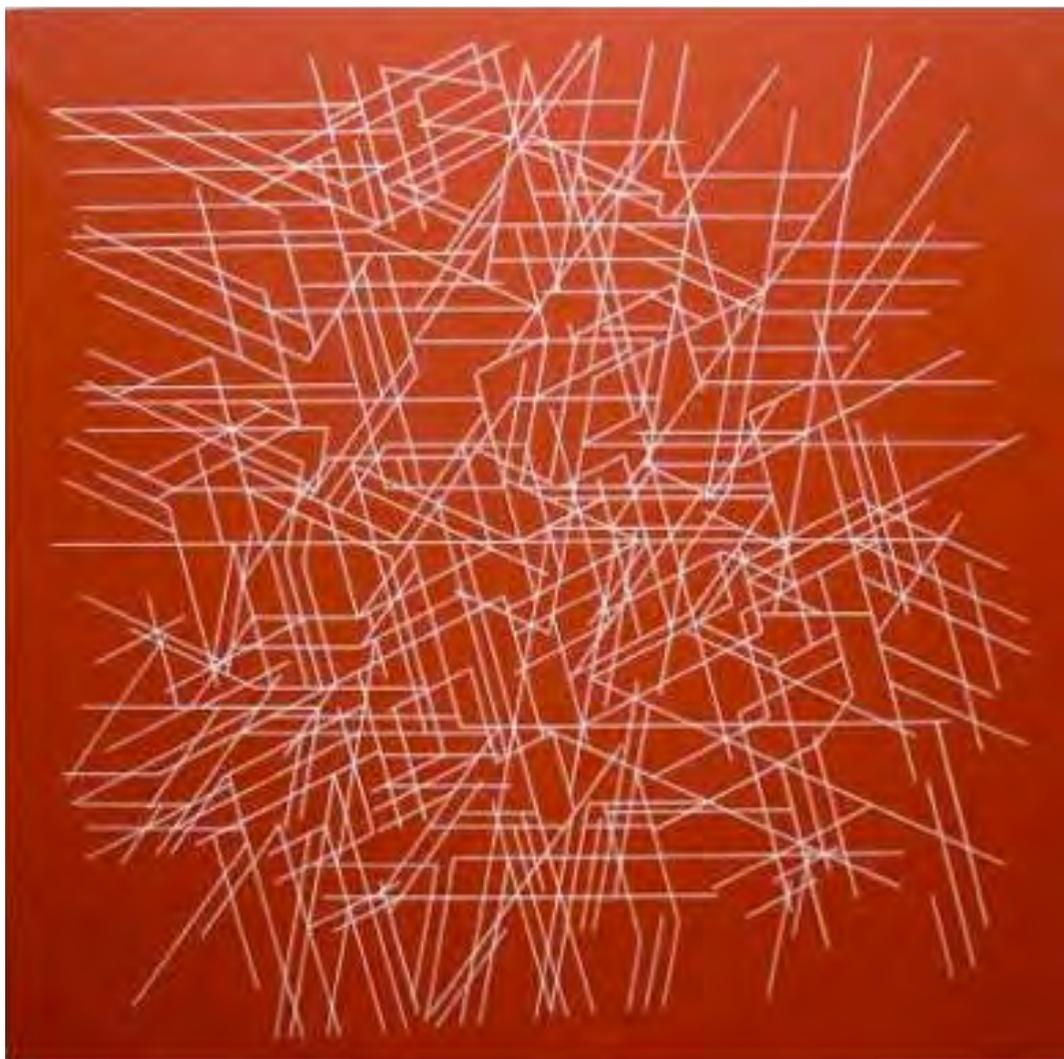




MURO, 1998
Aluminio fregado
40,5 x 83 x 24,5 cm

SYDIUS VI, 1999
Óleo sobre lienzo
220 x 177 cm



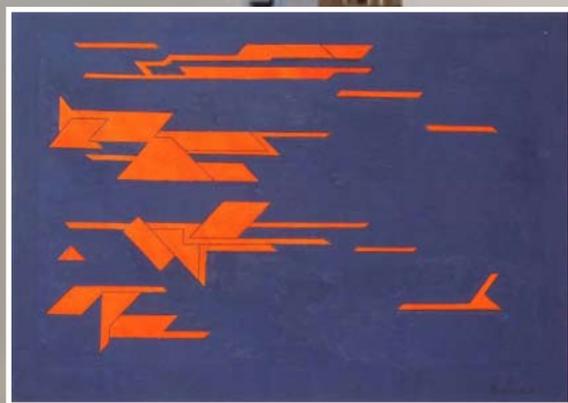


MINOS II, 1997
Óleo sobre lienzo
172 x 172 cm

DE SOMNIS X, 2002
Óleo sobre lienzo
213 x 181 cm

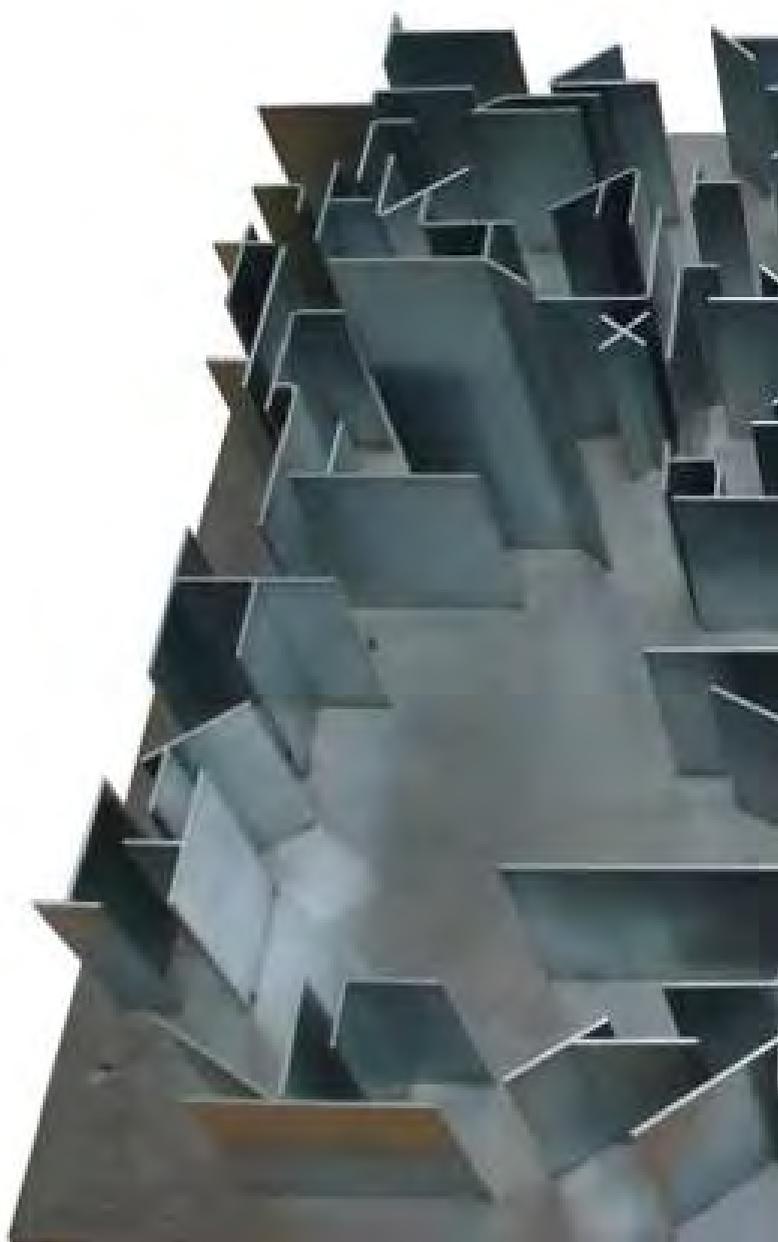


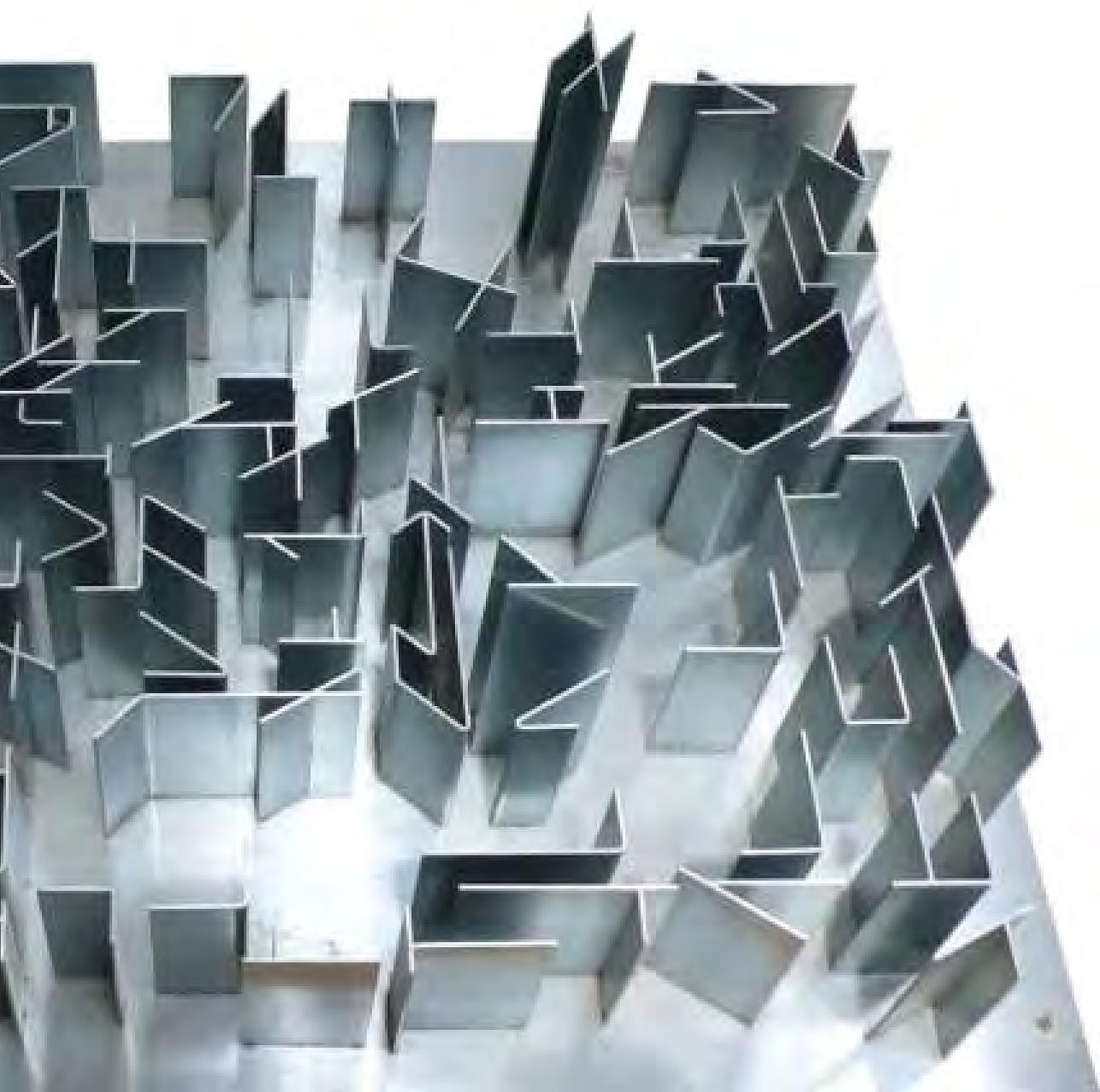




Sin título III, 1995
Gouache sobre papel
28,3 x 39,8 cm

PAISAJE VII, 1996
Aluminio
26,5 x 100 x 76,5 cm





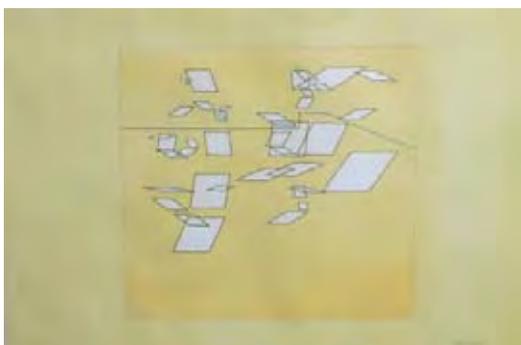
Sin título, 1959
Lápiz y gouache sobre papel
58 x 78 cm

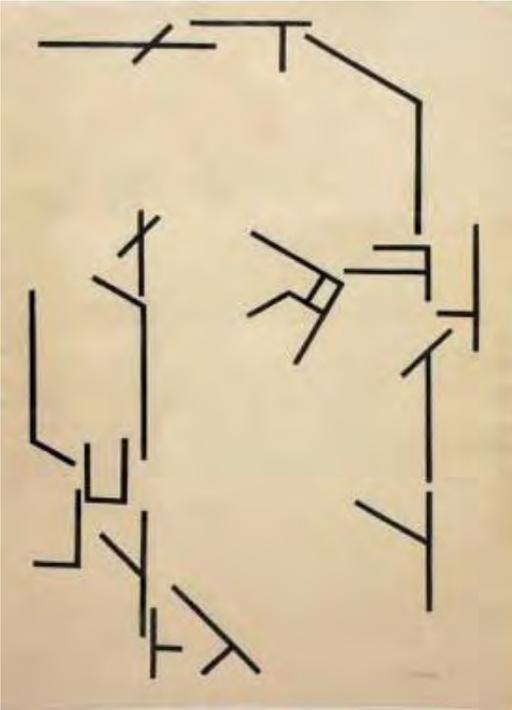


Sin título, 1972
Gouache sobre papel
40 x 63 cm

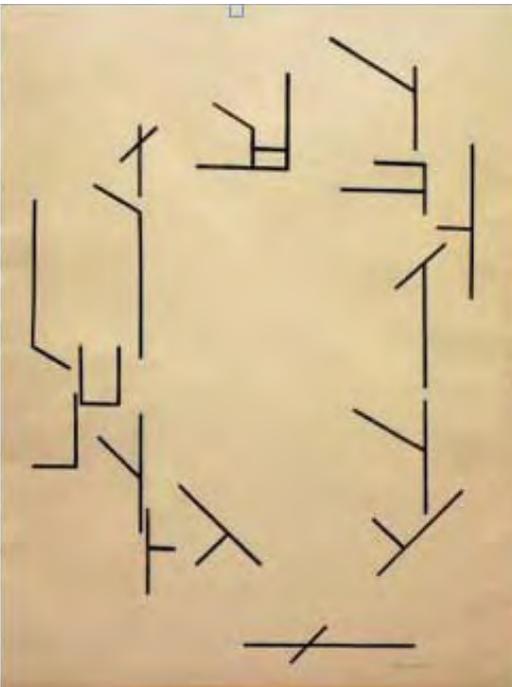


Notación musical
Versión definitiva, 1982
Lápiz y gouache sobre papel
39 x 58,5 cm





ENDRIT - ESTUDIO Nº 5, 1995 / 96
Lápiz y gouache sobre papel Auvergne
78,5 x 58 cm



ENDRIT - ESTUDIO Nº 6, 1995 / 96
Lápiz y gouache sobre papel Auvergne
78,5 x 58 cm



DIBUJO DE DICIEMBRE, 1990
Lápiz sobre papel Auvergne
67 x 50,6 cm



ALCALÁ II, 1991
Lápiz y gouache sobre papel Auvergne
66,9 x 50,5 cm

EL NÚMERO DE LAS AGUAS VIII
(Segundo período) 1 / X / 1993
Lápiz sobre papel Auvergne
66,9 x 50,5 cm





D. S. METAMORPHOSIS O, 1997 / 1998
Gouache sobre papel Richard de Bas
65,5 x 50,3 cm



SYDUS, 1997
Gouache sobre papel Guarro
56,4 x 44,8 cm

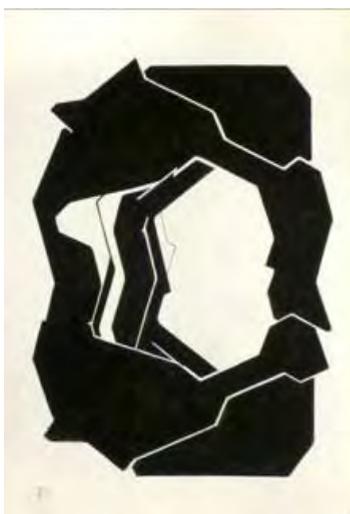


DE SOMNIS XII, 2000
Gouache sobre papel Arches
61 x 46 cm

SINENSIS XII, 1999
Gouache sobre papel Arches
51 x 36 cm



SINENSIS I, 1999
Lápiz sobre papel Auvergne
51 x 36 cm



MARCA N° 10, 2000
Tinta China sobre papel Arches
41 x 31 cm



Soñamos en las líneas y las líneas sueñan en nosotros, con sueños que resuenan juntos, formando un solo sueño o un sueño compartido. La línea ve y abre nuestra visión; pero, al mismo tiempo, nuestra capacidad de ver así, aumentada, impulsa la visión de la línea.

(Pablo Palazuelo a José Miguel Ullán, 1981)¹

¹ Pablo Palazuelo a José Miguel Ullán, "El País", Madrid, 29/1/1981





